ثَقافة حُرَّة

طبيعة الإبداع ومستقبله

لورنس لسيغ



ترجمة

د. أحمد حسين مغربي

نبذة عن المؤلف:

يترأس البروفيسور لورنس لِسيغ المولود في ولاية داكوتا الجنوبية، عام 1961 «مركز الأخلاق في مؤسسة إدموند سافار» في جامعة هارفرد، بالإضافة إلى عمله أستاذاً للقانون في الجامعة نفسها. وبين عامي 1997 و2000، شغل لِسيغ منصب أستاذ للحقوق في كلية القانون في جامعة ستانفورد، حيث أسس «مركز الإنترنت والمجتمع»، كما أسس حركة «المبدعون العامون» التي ترأسها بين عامي 2001 و2007. وقبل انخراطه في العمل الأكاديمي، عمل لدى قضاة في المحكمة الفيدرالية العليا في الولايات المتحدة، واشتهر لِسيغ بتعمّقه في دراسة العلاقة بين القانون والتكنولوجيا، وخصوصاً المعلوماتية والإنترنت. كما اضطلع بدراسة أثر قوانين المُلكيّة الفكرية على تلك العلاقة.. حاز لِسيغ جوائز عدّة، مثل «جائزة الحرية لحركة البرمجيات الحرة والوصول المفتوح»، كما سُميّ بوصفه واحداً من «خمسين رؤيوياً» في الولايات المتحدة. وهو عضو في «المجمع الفلسفي الأمريكي».

وضع لِسيغ عدداً كبيراً من المؤلفات التي تدافع عن حرية المعلومات والابتكار في العصر الإلكتروني، مثل «الشيفرة والقوانين الأخرى للفضاء السبرنطيقي» و«مستقبل الأفكار: مصير الجمهور في المجتمع المترابط شبكياً» و«إعادة مزج: صنع الفن ونمو التجارة في الاقتصاد الهجين»،إضافة إلى عدد وافر من المقالات الصحافية


mohamed khatab

لورنس لسيغ

ثقافة حرّة
طبيعة الإبداع ومستقبله

ترجمة: د. أحمد حسن مغربي

الطبعة الأولى 1432هـ 2011م
حقوق الطبع محفوظة

KF2980 .L4712 2011
.Lessing، Lawrence
[Free Culture]
ثقافة حرة : طبيعة الإبداع و مستقبله / لورنس لسيغ ؛ ترجمة أحمد حسن مغربي.-ط. 1.- أبوظبي : هيئة أبوظبي للثقافة والتراث،كلمة، 2011.
ص 467 ؛ 19.5x13سم.
ترجمة كتاب: Free Culture : The nature and Future of Creativity.
تدمك: 978-9948-01-819-3
1. الملكية الفكرية – الولايات المتحدة. 2. وسائل الإعلام – الولايات المتحدة. 3. الفن – الولايات المتحدة. 4. حقوق التأليف والنشر -- قوانين و تشريعات – الولايات المتحدة. أ. مغربي، أحمد حسن.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنجليزي:
Lawrence Lessig
Free Culture: The Nature and Future of Creativity



www.kalima.ae
ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 468 6314 2 971+ فاكس: 462 6314 2 971+



أبوظبي للثقافة والتراث
ABU DHABI CULTURE & HERITAGE
www.adach.ae
ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 300 6215 2 971+ فاكس: 059 6336 2 971+

مديح لكتاب ثقافة حُرّة

«تحليل مهم وقوي الحجّة... ومن المدهش أنه ممتع أيضاً. يكتب لسيغ من أجل الإنسان العادي المهتم، فيشرح له مسألة المُلكيّة الفكريّة ونُظُمها ومصطلحاتها الغائمة. ويستند إلى مجموعة متنوّعة من مصادر الثقافة العامة وآدابها»– آدم كوهن، «نيويورك تايمز بوك ريفيو».

«إنها قضية معروضة بطريقة سهلة ومغرية»– هيثر غرين، «بزنس ويك».

«إنه كتاب لامع ومليء بشرارات الجدال..يمزج بين المستوى الراقي من النقاش الحقوقي وتشويق الرواية... وباختصار، إن كتاب ثقافة حرّة يضيء على موضوعه بأسلوب مختصر وممتع»– ستيوارت باركر، «وول ستريت جورنال».

«إنه كتاب محمّل بالأمثلة المبهرة، ما يجعل قراءة ثقافة حرّة عملية مثيرة للفكر»– ناثان أندرسن، «كريستاشنيتي توداي».

«يعتبر لسيغ من القلة النادرة من الأكاديميين الذين يملكون صوتاً قادراً على التأثير، مع عين ثاقبة ترصد مفارقات التاريخ الساخرة»–كريس لهمان، «واشنطن بوست».

«إن كتاب ثقافة حرّة... تحريضي ويستدرج الجدال» – جو ناثان إيه. كني، «ذي نيويورك أوبزرفر».

«تحريضي وواثق من قدرته على إلهام الجدال بين نخب المحامين الذين هم، بحسب ما يشير إليه لسيغ، المستفيدون الوحيدون فعلياً من الفوضى

الراهنة»— «كيركس ريفيوز»

«يحاجج بحذق، وينبّه بقوة، ويفاجئنا بالإمتاع...إنه كتاب مهم»— «بابليشر ويكلي»(مراجعة مميّزة)

كتب بنجوين

ثقافة حرّة

لورنس لسيغ هو بروفيسور في «كلية ستانفورد للحقوق» ومؤسّس «مركز ستانفورد للإنترنت والمجتمع». كما ألّف كتاب «مستقبل الأفكار» The Future of Ideas و«الشيفرة: والقوانين الأخرى للفضاء الافتراضي» Code: And Other Laws of Cyberspace ، ويشغل كرسي «مشروع كريتف كومنز» أو «مشروع العامة المُبدعون») الذي يملك موقعاً إلكترونياً هو «كريتف كومنز. أورغ» http://creativecommons.org . وقد دَرَسَ في جامعات بنسلفانيا وكامبردج ويال، ثم تدرّج في مكتب القاضي ريتشارد بونسر، في محكمة الاستئناف السابعة، ويملك موقعاً إلكترونياً هو «لسيغ. أورغ» lessig.org .

ثقافة حرّة

طبيعة الإبداع ومستقبله

لورنس لسيغ

إلى إريك إلدرد الذي قادتني أعماله إلى هذه القضية، التي لا تزال قضيته أيضاً.

المحتويات



مقدمة

في ختام مراجعته لكتابي الأول «الشيفرة: والقوانين الأخرى للفضاء الافتراضي»، كتب ديفيد بوغ، وهو كاتب لامع ومؤلف لما لايحصى من النصوص عن التقنية والكمبيوتر، ما يلي:

«على غير القانون الفعلي، لا تملك برامج الإنترنت، القدرة على العقاب، ولا تؤثر على الناس غير المتصلين بتلك الشبكة التي لا يتصل بها سوى قلّة من الناس عالمياً. وإذا كنت لا تحب نظام الإنترنت، فبإمكانك دوماً ان تطفئ جهاز الـ«مودم» الذي يربط كمبيوترك بهذه الشبكة»[1].

كان بوغ متشكّكاً حيال النقاش الأساسي لذلك الكتاب، والذي يقول إن الشيفرة تعمل وكأنها نوع من القانون. لذلك، فقد اقترحَ بوغ في مراجعته فكرة سعيدة مفادها أنه إذا ساءت الحياة في الفضاء الافتراضي، فبإمكاننا، وكمن يطرطق أصابعه، أن نغلق الاتصال مع الشبكة، ونعود إلى البيت. أغلق الـ«مودم».. اقطع التيار عن الكمبيوتر، عندها تتلاشى المشكلات القائمة في ذلك الفضاء، بحيث لا «تؤثر» علينا مطلقاً. ربما كان بوغ على حق في العام 1999، على الرغم من شكي بذلك. ولكن،

حتى لو كان محقّاً حينها، فإن حجته لم تعد صالحة راهناً. إذ يتناول كتاب «ثقافة حرّة» المشكلات التي تتسبّب بها شبكة الإنترنت، حتى بعد إطفاء الـ«مودم».

كما يحاجج لمصلحة فكرة مفادها أن المعارك المستعرة راهناً عن الحياة على الإنترنت، أثّرت بقوة على «أولئك غير المتصلين بتلك الشبكة». ليس ثمة زر بإمكانه أن يعزلنا عن تأثير الإنترنت. وعلى غير كتاب «الشيفرة...»، لا تهتم المحاججة في هذا المؤلَّف بشبكة الإنترنت بحدّ ذاتها. وبدلاً من ذلك، ينصب اهتمام الكتاب على التداعيات التي خلفتها شبكة الإنترنت على أحد الأجزاء الأساسية في تقاليدنا، وأكثرها أهمية أيضاً، على الرغم من صعوبة الإقرار بذلك من قِبل الشغوفين بالإنترنت والبارعين بأمورها تقنياً. ويتعلق ذلك التقليد بطريقة صنع الثقافة. وكما سأشرح في الصفحات التالية، فلقد تأسّسنا على تقليد من «ثقافة حرّة». وههنا، لا تشير لفظة «حرّة» إلى ما نعنيه بقولنا «الشراب حرّ» بمعنى أنه من دون مقابل (وذلك باستعارة من مؤسس «حركة البرامج الرقمية الحرّة» Free Software Movement 2)، بل بمثل ما تعنيه في عبارات مثل «حُريّة التعبير» و«الأسواق الحرّة» و«التجارة الحرّة» و«حُريّة الاستثمار» و«الإرادة الحرّة» و«الانتخابات الحرّة». إذ تدعم الثقافة الحرّة المبدعين، والمبتكرين وتحميهم. وإنها لتفعل ذلك بطريقة مباشرة عبر ضمان حقوق المُلكيّة الفكريّة. كما تقوم بالأمر نفسه بصورة غير مباشرة عبر تحديد الوصول إلى تلك الحقوق، كي تضمن أن يتحرّر المبدعون، والمبتكرون من بعدهم، بأكبر قدر مستطاع من سيطرة الماضي. ليست الثقافة الحرّة من

دون مُلكيّة، تماماً مثلما لا تكون الأشياء في السوق الحرّة من دون مقابل. ما يُعارض الثقافة الحرّة هو «ثقافة السماح»، حيث لا يبدع المبدعون إلا عبر حصولهم على السماح من القوي، أو من المبدعين الغابرين.

إذا أدركنا كُنه هذا التغيير، فأعتقد أننا سنقاومه.. لا أعني بـ«نحن» أهل اليسار، ولا أقول «أنتم» لأشير إلى اليمين. إذ أقصد بـ «نحن» كل من يراهن على ما له علاقة بصناعات الثقافة، التي رسمت شكل القرن الماضي. وسواء كنت من اليسار أو من اليمين، فسوف تثير أقوالي اضطرابك، إذا لم تكن مهتماً بذلك الشأن أصلاً.. سأصف تغييرات تؤثر على القيم التي يعتبرها اليمين، واليسار أساسية في الثقافة. لقد ظهر ملمح خاطف من ذلك الاتفاق بين اليمين واليسار في صيف عام 2003. فعندما طلبت «اللجنة الفيدرالية للاتصالات» في الكونغرس، إحداث تغييرات في قوانين مُلكيّة الإعلام العام (الميديا) بما يخفّف من حدّة تمركز (الميديا) في أيدٍ قليلة، ظهر تحالف غير عادي من اليمين واليسار، وأُمطِرَت تلك اللجنة بما يزيد على سبعين ألف رسالة تعارض تلك التغييرات. وحينها، لخّص السيناتور الجمهوري ويليام سافاير، الوضع في ذلك التحالف الهجين، فقال: «ليس من المريح الخروج في تظاهرات تتجاوز فيها «كود بِنك وومن فور بيس»، وهي منظمة للسلم وحقوق المرأة و«ناشيونال رايفل أسسوسيشن »، رابطة حملة البنادق»، المعروفة بيمينيتها، وكذلك الحال في اصطفاف الليبرالية أوليمبيا سنوي مع المحافظ، تيد ستيفنز»، وربما شكّلت كلماته أفضل وصف للمسألة الحقيقية: تركيز السلطة. وسأل سافاير:

«هل يبدو ذلك غير محافظ؟ ليس بالنسبة لي. يجدر بمسألة تركيز

السلطة– في السياسة والميديا والثقافة– أن تكون شعاراً مهماً لليمين. إذ يمثّل توزّع السلطة عبر السلطات المحلية، والذي يشجّع على مشاركة المواطنين، جوهر الفيدرالية والتعبير الأكبر عن الديمقراطية»[3].

تشكّل هذه الفكرة، إحدى محاججات «الثقافة الحرّة». ولكن تفكيري يتجاوز مسألة تركيز السلطة المتأتي من تركيز المُلكيّة، ليناقش مسألة أكثر خفاء، تتعلّق بتركيز السلطة المتّصل بالتغيير الجذري في فعالية القانون وأمديته. إن القانون يتغيّر، ما يؤدي إلى تبدّل في طريقة صنع ثقافتنا. ويجدر بك أن تقلق لحدوث مثل هذا التغيير، سواء كنت مهتماً بأمر الإنترنت أم لا، وسواء كنت مع اليسار أو اليمين.

استلهمتُ عنوان الكتاب، ومحاججاته من أعمال ريتشارد ستالمان و«مؤسسة البرامج الحرّة» Free Software Foundation. وفعلياً، كلما أعدتُ قراءة مؤلفات ستالمان، وخصوصاً مقالاته في مجلة «برامج حرّة، ثقافة حرّة» Free Software Free Society، أدركت أن الكثير من رؤياي النظرية تتطابق مع ما وصفه ستالمان قبل عقود. ولربما قيل إن هذا الكتاب ليس سوى اشتقاق من أعمال ستالمان. وأنا أقبل بهذا النقد، إذا ما اعتُبِر نقداً في الأصل. وللحق إن عمل المحامي هو اشتقاق أيضاً، وأعني بذلك أنني لم أفعل في هذا الكتاب أكثر من تذكير الثقافة بأحد تقاليدها التي كانت راسخة فيها. ومثل ستالمان، أدافع عن الفكرة القائلة إن هذا التقليد مستند إلى القيم. وأعتقد أن هذه القيم هي قيم الحُريّة. ومثل ستالمان، أعتقد أنها قيم متجذرة في ماضينا، وأننا نحتاجها من أجل مستقبلنا. لقد شكّلت

الثقافة الحرّة، جزءاً من إرثنا دوماً، ولكنها لن تكون جزءاً من مستقبلنا إلا إذا غيّرنا الاتجاه الذي نسير فيه حاضراً.

وعلى غرار محاججات ستالمان عن البرامج الحرّة، أعتقد أن النقاش عن الثقافة الحرّة يصطدم بالتباس يصعب تجنّبه، بل إن فهمه يبدو عصيّاً أيضاً. إن الثقافة الحرة ليست ثقافة من دون مُلكيّة، وليست ثقافة لا يتلقى فيها الفنانون أجراً عن أعمالهم. وللحق إن ثقافة من دون مُلكيّة، أو من دون إيتاء الفنانين أجورهم، هي فوضى وليست حُريّة، وأنا لستُ بمروّج للفوضى في هذا الكتاب.

وعلى عكس ذلك، أُدافع في هذا المؤلّف عن ثقافة حرّة مملوءة بالمُلكيّة، على غرار الأسواق الحرّة. وكذلك تكتظ هذه الثقافة بقوانين المُلكيّة والتعاقد الذي تدعمه الدولة. وكما تفسد الأسواق الحرّة وتضطرب إذا ما تحوّلت المُلكيّة إلى تسلّط أقطاعي، فإنها من الممكن أن تختنق أيضاً تحت وطأة التطرّف في ممارسة حقوق المُلكيّة التي ترتكز إليها. إن ذلك ما أخشى أن تقع فيه ثقافتنا المعاصرة. ولقد كُتِبَ هذا الكتاب ليُناهض مثل ذلك التطرّف.



مدخل

في 17 ديسمبر/ كانون الأول 1903، على شاطئ «نورث كارولينا» المشهور بالعواصف، استطاع الإخوة رايت أن يبرهنوا، ولثوانٍ قليلة، على أن جسماً أثقل من الهواء بإمكانه أن يطير. تلك كانت لحظة مشحونة، وفُهِمَت جيداً على نطاق واسع. وبصورة شبه فورية، ظهرت المصالح المتصلة بهذه التكنولوجيا الجديدة، وشرع المبتكرون في التأسيس عليها.

وفي الوقت الذي اخترع فيه الإخوة رايت الطائرة، كان القانون الأمريكي ينص على أن مُلكيّة الأرض لا تقتصر على امتلاك سطحها، بل تشمل أيضاً ما ينام تحتها من أعماق، وصولاً إلى قلب الأرض، وكذلك السماء فوقها «إلى مدى غير محدود»1. ولسنوات كثيرة، طرح الأكاديميون، أسئلة عن الطريقة المثلى لتفسير فكرة أن مُلكيّة الأرض تمتد إلى الفضاء. هل يعني ذلك أنك تمتلك النجوم؟ هل بإمكانك أن تقاضي أسراب الإوز البري لتعمدها الطيران وتجاوز حدودك بانتظام في السماء؟

ثم جاء عصر الطائرات. وللمرة الأولى، وُضِعَ مبدأ في القانون الأمريكي قيد السؤال، مع ملاحظة أنه يمتد عميقاً في أسس تقاليدنا، وأقرّ به معظم

مفكرينا القانونيين في الماضي. إذا امتدّ حقي في أرضي إلى الفضاء، فما الذي يحدث إذا عبرت طائرة تابعة لخطوط «يونايتد» فوق حقلي؟ هل أملك الحقّ في منعها من عبور ملكيتي؟

هل أستطيع أن أتعاقد حصرياً مع خطوط «دلتا» للطيران مثلاً؟ وهل من المُستطاع إجراء مزاد عن قيمة تلك الحقوق؟

في عام 1945، تحوّلت تلك الأسئلة إلى قضية نظرها القضاء الفيدرالي. وحينها، فقد المزارعان توماس لي، وتيني كوسبي، من ولاية نورث كارولينا، أعداداً من دواجنهما على خلفية طيران أسراب من طائرات سلاح الجو على علوٍّ منخفض فوق مزرعتهما، ما دفع الدجاج المذعور إلى الفرار باتّجاه جدران أقنانها، والارتطام المميت بها. ورفع آل كوسبي قضية استندوا فيها إلى أن الطائرات الحكومية تخترق أرضهم – وبالطبع، لم تلمس تلك الطائرات أرض آل كوسبي – وتكاتفوا على القول: إن القانون يمدّ مُلكيّة الأرض إلى الأعلى و«إلى مدى غير محدود»، ما يعني أن الحكومة تتعدى على ملكيتهم. وطلب آل كوسبي من الحكومة أن تكفّ عن ذلك الأمر. ووافقت المحكمة العليا على النظر في قضية آل كوسبي. صحيح أن الكونغرس أعلن الممرات الجوية، مُلكيّة عامة. ولكن، إذا كان القانون ينص على أن مُلكيّة الأرض تمتد إلى السماء، فإن قانون الكونغرس يعتبر «أخذاً» للمُلكيّة من دون أي تعويض. وأقرّت المحكمة أن «القانون الذي ينصّ على أن مُلكيّة الأرض تمتد إلى أطراف الكون في الفضاء، إنما يشكّل «تشريعاً متقادماً»». وضاق القاضي دوغلاس بذلك القانون المتهالك. وبفقرة وحيدة، مُسحت ملكيات ظلّت راسخة مئات السنين قبل ذلك. إذ

كتب القاضي النص التالي:

> «إن هذا القانون لا مكان له في العالم الحديث. ولقد أعلن الكونغرس الجو ملكية عامة. ولو لم يكن ذلك صحيحاً، لأضحت كل رحلة طيران عبر البلاد، عرضة لما لا يحصى من دعاوى التعدي على الملكيات. يثور الحسّ العام المُشترك ضد هذه الفكرة ويرفضها. إن الإقرار بمدّ حق المُلكيّة إلى السماء، يسدّ الطريق على الرحلات الجوية وممراتها، ما يُخلّ بالسيطرة على المُلكيّة العامة وتطويرها، كما ينقل إلى يد المُلكيّة الخاصة ما يجب أن يبقى ضمن المُلكيّة العامة»[2].

يثور الحسّ العام المُشترك ضد هذه الفكرة ويرفضها. بتلك الطريقة، يعمل القانون في العادة. ربما ليس بمثل هذه الحدّة ولا نفاد الصبر، لكنها طريقته في العمل. اختار القاضي دوغلاس أسلوب الحسم. ولربما احتاج قضاة آخرون إلى نصوص مدبّجة ومطوّلة ليصلوا إلى ما صاغه القاضي دوغلاس في سطر مُفرد: «يثور الحسّ العام المُشترك ضد هذه الفكرة ويرفضها». وسواء احتاج الأمر إلى بضع كلمات أو صفحات، فإن عبقرية نظام القانون المستند إلى المنطق العام، تظهر في قدرته على التأقلم مع التقنيات المستجدّة. وكلما تأقلم، تغيّر. وبذلك، فإن الأفكار التي تكون راسخة كالصخرة في زمن ما، تتعرض للانهيار في زمن آخر. ولنقل إن ذلك ما يكون عليه سير الأمور، إذا لم تظهر قوة مفردة على الجانب الآخر من التغيير. لم يكن آل كوسبي سوى مزارعين. ربما وُجد آخرون قد انزعجوا من الحركة المتواصلة للمركبات الهوائية، مع الأمل في ألا تكون هناك أعداد متزايدة من الدجاج قد قضت ضحية تلك الحركة أيضاً. ولكن كل أولئك الذين يشبهون آل كوسبي لم يكن بمقدروهم وقف التكنولوجيا التي وُلِدت على يد الإخوة

رايت. لقد أطلق آل رايت فكرة الطائرة إلى فضاء التكنولوجيا، فانتشرت بسرعة الفيروسات. وسرعان ما وجد آل كوسبي وأشباههم أنفسهم – محاطين بما «يبدو منطقياً».. أي التكنولوجيا التي أنتجها الإخوة رايت. فلم يستطعيوا سوى العودة إلى مزارعهم، ولملمة أشلاء دجاجاتهم، والتلويح بقبضاتهم في الهواء بقدر ما يرغبون، ضد التكنولوجيا الجديدة متسارعة الانتشار. كما استطاعوا أن يرفعوا دعاوى قضائية. ولكن الغلبة في نهاية الأمر، تكون لما هو «واضح» للجميع (ما عداهم)، بمعنى قوة «الحس العام المُشترك». ولم يُسمح لـ«المصلحة الخاصة» لآل كوسبي وأشباههم، بأن تهزم مكسباً عاماً واضحاً.

إن إدوين هوارد آرمسترونغ هو أحد عباقرة أمريكا المنسيين. وقد دخل عالم الابتكار بعد عمالقة مثل توماس أديسون، وألكسندر غراهام بل. وربما كان عمله في تقنية الراديو، أكثر أهمية مما قدّمه أي مبتكر مفرد خلال السنوات الخمسين الأولى من عمر الراديو. ولقد حاز تعليماً أفضل مما ناله مايكل فرداي، الذي اكتشف نظرية الحثّ الكهربائي خلال تدرّبه في إحدى المكتبات عام 1831. **(تقول نظرية الحثّ الكهربائي إن من الممكن تحريض الخاصية الكهربائية في بعض المواد بطرق متنوعة– المترجم).**

لقد امتلك آرمسترونغ، حدساً متميّزاً تجاه عمل الراديو، ما مكّنه من إنجاز ثلاثة ابتكارات عميقة، ساهمت في تقدّم فهم العلم للراديو.

عقب عيد الميلاد عام 1933، حصل آرمسترونغ على أربع براءات اختراع متصلة بأهم إبداعاته: راديو الـ«أف أم». وقبل ذلك، اقتصرت أجهزة للجمهور على راديو الـ«إيه أم» الذي يعمل على طول موجة البث، أو

ما يُسمى «التحكّم بطول الموجة» Amplitude Modulated. وفي ذلك الوقت، اعتقد مُنظّرو العلم أن الراديو الذي يعمل بتقنية «التحكّم بتردّد الموجة» Frequency Modulation («أف أم» FM) محكوم بالفشل. ولكن آرمسترونغ اكتشف أن التحكّم بتردّد الموجة، يعطيه مدى أوسع، ما يجعله أكثر قدرة على نقل الصوت، مع استهلاك كمية أقل من الطاقة. **(ينتقل بث الراديو عبر موجات لاسلكية. وتملك الموجة مدى Amplitude يساوي المسافة التي تفصل ذروة الموجة عن الذروة التي تليها. كما تُبث الموجة بترددات معينة Frequency ، تقاس بعدد الموجات التي تصدر في ثانية– المترجم)**. في الخامس من نوفمبر/ تشرين الثاني عام 1935، عرض آرمسترونغ التقنية التي ابتكرها في اجتماع لـ«مؤسسة مهندسي الراديو» في ناطحة سحاب الـ«إمباير ستايت» في نيويورك، وحرّك مؤشر راديو يعمل بتقنية طول الموجات إلى أن وصل إلى بثّ صنعه بنفسه، مُركّز على بُعد 17 ميلاً (=27,4 كيلومتر). عندها، صمت الراديو تماماً، ولم يقدر على التقاط البث. وبعد ذلك انتقل آرمسترونغ إلى جهاز يعمل بتردّد الموجات، فانطلق صوت شديد الصفاء ليقول: «هذا راديو هواة من محطة «دبليو 2 إيه جي» في «يونكرز» بنيويورك.. نبُثّ بتقنية التردّد». وسرعان ما سمع المجتمعون ما ظنوا قبلاً أنه غير قابل للحدوث:

«سُكِبَ كوب ماء أمام الميكروفون في «يونكرز» ووصل الصوت بنقاء...كوّرَت ورقة ورُمِيَت، وسُمِعَت تلك الأصوات بوضوح أيضاً...عزفت مارشات للموسيقار سوزا من آلات تسجيل، وعُزِف على بيانو وغيتار...ووصلت الموسيقى بحيوية لم تُعرف

عن الراديو قبلاً»[3].

وكما حدسنا، لقد اكتشف آرمسترونغ راديو متفوقاً تقنياً. ولكنه عندما توصل إلى ذلك الابتكار، عَمِلَ لدى «أر سي إيه» RCA، التي كانت لاعباً رئيسياً يهيمن على سوق راديو الـ«إيه أم». **(يختصر مصطلح «أر سي إيه» اسم «راديو كوربوريشن أوف أمريكا» Radio Corportion of America التي تأسّست في عام 1919 ثم أصبحت جزءاً من شركة «جنرال إلكتريك» العملاقة في عام 1969– المترجم)**. في عام 1935، توافرت آلاف محطات الراديو في الولايات المتحدة، ولكن حفنة صغيرة من الشبكات سيطرت على البث في المُدن الأمريكية الكبيرة.

وحينها، تحمّس ديفيد سارنوف رئيس «آر سي إيه»، وهو صديق لآرمسترونغ، لفكرة إزالة الموجات الساكنة من بث الـ«إيه أم»، لأنها كانت تُحدث تشويشاً فيه. وقد تحركت حماسته عندما أخبره آرمسترونغ أنه أزال الموجات الساكنة من الراديو كلياً، وليس من موجات الـ«إيه أم» وحدها. إلا أنه، عندما عرض آرمسترونغ ما توصّل إليه، زالت عن سارنوف الحماسة، ولم تبد عليه السعادة.

> «لقد اعتقدتُ أن آرمسترونغ توصّل إلى صنع نوع من الفلتر، الذي يقدر على إزالة الموجات الساكنة من بث موجاتنا براديو الـ «إيه أم». ولم أفكر أبداً أنه سيفجّر ثورة، بأن يُطلق صناعة جديدة كلياً تقدر على منافسة الـ«آر سي إيه»[4].

ولأن ابتكار آرمسترونغ يهدّد مصالح إمبراطورية «آر سي إيه»، فقد

أطلقت تلك الشركة حملة لخنق راديو الـ«أف أم». وربما كانت الـ«أف أم» أكثر تفوقاً من الناحية التقنية، لكن سارنوف كان تكتيكياً فائق البراعة. وقد وصفه أحد المؤلفين قائلاً:

«لم تكن قوة الـ«أف أم» المعتمدة على الهندسة، أشد بأساً ووزناً من الاستراتيجية المرتكزة على المبيعات وبراءات الاختراع ومكاتب القانونيين التي تآزرت لإخضاع الاكتشاف الذي بدا مُهدّداً لسطوة الشركة. وللحق إن الـ«أف أم»، إذا أتيح لها الانطلاق، تفرض إعادة صياغة توازنات القوى في عالم الراديو... ما يزيح، في نهاية المطاف، نظام الـ«إيه أم» الذي تستمد منه شركة «آر سي إيه» قوّتها[5].

في البداية، احتفظت «آر سي إيه» لنفسها بالتكنولوجيا الجديدة، مصرّة على وجوب إجراء المزيد من الاختبارات. وبعد سنتين من التجارب، ضاق آرمسترونغ ذرعاً بالأمر، وشرعت «آر سي إيه» في استعمال علاقاتها مع السلطة لمنع استعمال راديو الـ«أف أم». وفي عام 1936، وظّفت «آر سي إيه» الرئيس السابق لـ«اللجنة الفيدرالية للاتصالات» Federal Communications Commission، واختصاراً «أف سي سي» FCC، وكلّفته بأن يتأكد من أن تلك اللجنة ستصيغ قانون الموجات الصوتية للراديو بشكل يضمن إقصاء الـ«أف أم» عنه، بمعنى أن يخصّص لاستعمال آخر غير الراديو. في البداية، لم تثمر تلك الجهود، إلّا أنه، عندما انشغل بال أرمسترونغ والأمة بالحرب العالمية الثانية، شرعت خطط «آر سي إيه» في إعطاء ثمارها. وعقب نهاية الحرب، أعلنت الـ«اللجنة الفيدرالية للاتصالات» مجموعة من السياسات، التي تعطي أثراً واضحاً: وقف راديو

الـ«أف أم». ووصف الكاتب الشهير لورنس ليسغ ذلك الوضع بقوله:

> «يكاد المرء لا يصدّق مجموعة الضربات التي تلقتها الـ«أف أم» عقب الحرب، عبر سلسلة من القوانين التي صاغتها الـ«اللجنة الفيدرالية للاتصالات» وتلاعبت بها المصالح الكبرى في عالم الراديو، لشدة شراستها وأذيّتها»[6].

ولإتاحة المجال أمام التلفزيون، الذي صار الرهان الأكبر لـ«آر سي إيه»، أُجبِر مستعملو راديو الـ«أف أم» على الانتقال إلى مدى موجات مختلف كلياً، وجفّفت منابع قوة الـ«أف أم» عبر قانون منع استخدامها في نقل البرامج من ولاية إلى أخرى. ودعمت شركة «إيه تي أند تي» التشريع الأخير، لأن إزالة مراكز ربط موجات الـ«أف أم» تعني إرغام محطات الراديو على شراء خطوط للتوصيل من «إيه تي أند تي». وبذلك خُنِق نمو الـ«أف أم»، بصورة مؤقتة على الأقل.

قاوم آرمسترونغ قوة «آر سي إيه». وفي المقابل، وقفت «آر سي إيه» في وجه براءات الاختراع التي نالها آرمسترونغ. فبعد أن أدمجت موجات الـ«أف أم» ضمن مقاييس تقنية التلفزة، أعلنت «أر سي إيه» أن براءات الـ«أف أم» أضحت لاغية، من دون أن يتم الاستناد إلى مبرر واضح، وذلك بعد 15 سنة من صدور تلك البراءات. وقد رفضت الشركة أن تدفع لآرمسترونغ مستحقاته عن ذلك. وخلال السنوات الست التالية، خاض آرمسترونغ حرباً قانونية مكلفة، مُحاولاً الدفاع عن براءات اختراعاته. وأخيراً، عندما شارفت البراءات على استنفاد مُدّتها، عرضت «آر سي إيه» تسوية هزيلة، حيث إن ما تعهّدت بدفعه لم يكن ليُغطي نفقات محامي أرمسترونغ. وإذ

أضحى مهزوماً، ثم مُفلساً، كتب آرمسترونغ رسالة وداع قصيرة لزوجته، ثم قفز من نافذة منزله في الطابق الثالث عشر، ليُلاقي حتفه.

تلك طريقة عمل القانون أحياناً. ربما ليس دائماً بمثل هذه المأساوية، ونادراً بصورة دراما بطولية أيضاً، ولكن أحياناً، تلك هي طريقة عمله. منذ البداية، كانت الحكومة ومؤسساتها، عرضة للإخضاع. فهي تغدو أكثر تعرضاً للإخضاع عندما تتعرض مصالح كبرى للتهديد من قِبل تغيير في القانون أو التكنولوجيا. وغالباً ما تُمارس تلك المصالح الكبرى، تأثيرها على الحكومة، كي تُرغمها على حماية تلك المصالح. ومن البديهي أن خطاب تلك الحماية يُصاغ غالباً بكلمات تُبدي حرصها على المصلحة العامة، في ما الحقيقة شيء آخر. يجري استحضار الأفكار، التي تكون بمثل صلابة الصخر في أحد الأزمنة، وربما تنهار تلقائياً في حقبة أخرى، إلا أنه يجري استحضارها عبر الفساد الخفي في آليات السياسة. لقد امتلكت «آر سي إيه» ما لم يمتلكه آل كوسبي: القوة التي تكفل القدرة على خنق التغيير في التكنولوجيا.

لا يوجد مبتكِر مُفْرَد لشبكة الإنترنت، ولا يوجد تاريخ دقيق لولادتها. ومع ذلك، يمكننا القول: في وقت قصير جداً، صارت الإنترنت جزءاً من الحياة اليومية للمواطن الأمريكي. وبحسب إحصاءات «بيو إنترنت» Pew Internet و«أمريكان لايف بروجكت» American Life Project، امتلك 58 في المئة من الأمريكيين منفذاً إلى الإنترنت في عام 2002، بارتفاع ملحوظ تجاوز نسبة الـ 47 في المئة المُسجّلة في عام 2000 [7]. وقد وصلت النسبة عينها إلى 75 في المئة مع نهاية عام 2004. ومع تغلغل الإنترنت في

ثنايا الحياة اليومية، تغيّرت الأشياء، وبعض تلك التغيّرات كان تقنياً محضاً، مثل قولنا: إن الإنترنت زادت سرعة الاتصال بين الناس، كما خفّضت تكلفة تجميع الأفكار وما إلى ذلك. لا يركّز الكتاب على هذا النوع من التغيّرات.

فعلى الرغم من أهميتها، إلا أنها تغيّرات لم تُفهم بصورة جيدة، كما أنها تختفي كلياً بمجرد قطع الاتصال مع الإنترنت. لا تؤثّر هذه التغيّرات على حياة الناس الذين لا يستعملون الإنترنت، أو إنها لا تؤثر بصورة مباشرة عليهم. تصلح تلك التغيّرات موضوعاً لمؤلَّف عن الإنترنت، ولكنها لا تُشكّل موضوع هذا الكتاب.

وبدلاً من ذلك، يتناول الكتاب آثار الإنترنت، التي تمتد إلى أبعد من هذه الشبكة، بمعنى تأثيرها عميقاً على طريقة صنع الثقافة. وأدّعي أن الإنترنت قد أحدّثت تغييراً قوياً وأساسياً في الثقافة، ولكنه تغيير غير مُلاحظ أيضاً. سيبدّل هذا التغيير بصورة جذرية، تقليداً يمتد إلى زمن ولادة الولايات المتحدة نفسها. وأعتقد أن معظمنا سيرفض هذا التغيير عند التفكير به ملياً. ومع ذلك، فإن أغلبية الناس لم تلاحظ التغيير الذي أحدثته شبكة الإنترنت. من المستطاع تلمّس هذا التغيير عند التفكير في الفارق بين الثقافة التجارية وغير التجارية، وترسّم القوانين التي تتحكم في كل منهما. وأقصد بمصطلح «الثقافة التجارية»، ذلك الجزء من الثقافة، الذي يجري إنتاجه وبيعه، بل إنه يُنتج كي يُباع. وأشير بمصطلح «الثقافة غير التجارية» إلى كل ما عدا ذلك.

عندما يجلس رجل عجوز في ركن من حديقة عامة، ليروي قصصاً

للأحفاد، فإن ذلك ثقافة غير تجارية. وعندما يبيع «نواه ويبستر» مجلة «ريدر» أو عندما تنشر أعمال الشاعر جويل بارلو، فإن ذلك ثقافة تجارية. منذ بدايات ثقافتنا، وعلى امتداد معظم عصورها، كانت الثقافة غير التجارية، غير محكومة بالقوانين. وبالطبع، حين تحكي قصصاً داعرة، أو تغني وتزعج الجوار، فإن القانون يستطيع أن يتدخل. ولكن القانون لا يتدخل في ابتكار مثل هذه الثقافة ونشرها، بل يتركها «حرّة». وكذلك لا يتدخل القانون في الطرق العادية التي يتشارك فيها الأشخاص العاديون الثقافة ويتداولونها، مثل رواية القصص، أو تقليد مشاهد من أفلام أو مسلسلات تلفزيونية، أو المشاركة في نوادي الهواة، أو تقاسم الموسيقى، أو صنع أشرطة مُسجّلة.

وفي المقابل، ركّز القانون على الابتكار التجاري. وللوهلة الأولى، ولأكثر منها لاحقاً، يبدو أن القانون يحمي حوافز المبدعين، عبر ضمان حصولهم على حقوق حصرية لأعمالهم المُبدِعة، ما يمكّنهم من بيع تلك الحقوق في السوق[8]. ويُشكّل ذلك بالطبع، جزءاً مهماً من الثقافة والإبداع، ما جعله جزءاً أساسياً من نسيج الولايات المتحدة. ولكن ذلك لم يكن الجزء المُهيمن على تقاليد الثقافة، بل كان جزءاً مفرداً ومُنظّماً منها، وبموازاة القسم الحرّ منها.

لقد زال هذا الفارق السهل بين القسم الحرّ، والمتحكّم به من الثقافة[9]. ومهّدت الإنترنت لذلك الزوال، بأثر من الشركات العملاقة في الإعلام العام (الـ«ميديا» Media)، ثم ثبّته القانون. وللمرة الأولى في ثقافتنا، باتت الطرق العادية، التي يبدع فيها الناس الثقافة ويتقاسمونها، موضعاً لتدخّل القانون الذي جرى مطّه كي يطال مناحي من الثقافة لم يلمسها من

قبل. لقد أُزيلت التقنية التي أحدثت دوماً، التوازن بين الاستعمالات الحُرّة للثقافة واستخداماتها التجارية التي تتطلب إذناً قانونياً. وكنتيجة لهذا، تغدو الثقافة أقل حُريّة باطراد، وتتعاظم هيمنة الثقافة التجارية. ويبرّر ذلك التغيير دوماً بأنه يهدف إلى حماية الإبداع التجاري.

وبالتأكيد، إن الحمائية هي دافعه تحديداً. لا تنتمي الحمائية التي سأصفها لاحقاً، إلى النوع المتوازن ولا المحدود الذي رسمه القانون سابقاً، ولكنها تبرّر التغيير. ليست حمائية بمعنى أنها تحمي الفنان، بل إنها تحمي أنواعاً محدّدة من المصالح. فقد أحسّت الشركات العملاقة بالتهديد من القدرة الكامنة للإنترنت، على تغيير الثقافة التجارية وغير التجارية، وطُرُق صنعها وتقاسمها، فتحالفت وحرّكت صُنّاع القانون كي يشرّعوا القوانين التي تحمي مصالحها. إنها قصة «آر سي إيه» وآرمسترونغ، إنها حلم آل كوسبي.

لقد أطلقت الإنترنت احتمالاً غير عادي يعد بأن يشارك الكثيرون في آلية صنع الثقافة وتطويرها، وبما يفوق الحدود الوطنية للدول. وقد غيّرت هذه القوة، سوق صنع الثقافة وتطويرها عموماً، الأمر الذي هدّد تالياً الشركات الكبرى التي يستند نشاطها إلى المحتوى. إذاً، مثّلت الثقافة للشركات التي ألفت أن تصنع المحتوى، وتوزّعه خلال القرن العشرين، التهديد نفسه الذي مثّله راديو الـ«أف أم» لشركات راديو الـ«إيه أم»، أو ما شكّلته الشاحنات من تهديد لصُنّاع السكك الحديدية في القرن التاسع عشر. وفي تلك الأحوال كلّها، كانت التكنولوجيا الجديدة تهدّد بقرب زوال القديمة، أو بإحداث تغيير أساسي في وجودها. إذ تستطيع التقنيات

الرقمية المرتبطة بالإنترنت، أن تصنع سوقاً أكثر تنافسية وحيوية، في ما يتصل ببناء الثقافة ونموها. ويقدر هذا السوق على ضمّ مجموعات إبداعية أكثر اتساعاً وتنوّعاً. ويستطيع هؤلاء المبدعون الإنتاج والتوزيع بصورة أكثر حيوية، كما يمكنهم الحصول من هذا النظام على أكثر مما يناله المبدعون حاضراً، شريطة أن تكف الشركات التي تمثّل «آر سي إيه» الحاضر، عن استخدام القانون لحماية مصالحها ضد هذا النوع من المنافسة.

ومع ذلك، سأُبيّن في الصفحات التالية أن ذلك الصراع يحدث فعلياً في ثقافتنا في الوقت الحاضر. ثمة شركات معاصرة، على غرار شركات الراديو في القرن العشرين، وشركات سكك الحديد في القرن التاسع عشر، تستعمل قواها من أجل إجبار القانون على حماية مصالحها، بالضد من تكنولوجيا جديدة تفتح آفاقاً لصنع الثقافة بآليات أكثر حيوية وأشد كفاءة. ولغاية الآن، نجحت هذه الشركات في إعادة تشكيل الإنترنت، قبل أن تعيد الإنترنت تشكيل تلك الشركات.

لا يبدو الأمر كذلك بالنسبة للكثيرين. وتبدو معارك الإنترنت، وحقوق المُلكيّة الفكريّة، أمراً يحدث في مكان بعيد.

وأما القِلّة القليلة التي تتابع هذا الشأن، فيبدو لها أن المسألة تتعلق بأسئلة بسيطة، مثل السماح بـ«القَرْصَنَة» أو حماية «المُلكيّة». لقد شُنّت حرب ضد التقنيات الجديدة على الإنترنت، يطلق عليها جاك فالنتي، رئيس «رابطة منتجي الأفلام في أمريكا»، تسمية «حربنا الخاصة ضد الإرهاب»[10]، وذلك لأنها تُصَوّر باعتبارها معركة للدفاع عن دور القانون واحترام المُلكيّة. وفي هذا السياق، يُسوّق ما مفاده أن حسم الموقف من تلك الحرب

هو أمر يتعلّق بمدى تأييد المُلكيّة. ولو كانت تلك حقيقة الأمور فعلياً، لصرتُ جاك فالنتي في مسألة المحتوى وصناعته. إذ أؤمن بالمُلكيّة، وخصوصاً بما يصفه السيد فالنتي «المُلكيّة المُبدِعة». وأعتقدُ أيضاً أن «القرْصَنَة» خطأ، وأن قانوناً منصفاً يجدر به أن يعاقب «القرْصَنَة»، سواء حدثت على الإنترنت أو خارجها. ولكني أعتقد أن هذه المعتقدات البسيطة تُستعمل لإخفاء سؤالٍ أشد أساسية، وتغييرٍ أكثر عمقاً. وإني لأخشى أنه ما لم نر ذلك التغيير، فإن الحرب لتخليص الإنترنت من «القراصنة» ستؤدي لإلغاء قيم متجذّرة في ثقافتنا. وقد تأسّست هذه القيم على تقليد استمر طوال 180 عاماً من عمر الولايات المتحدة، فأعطى للمُبدعين الحق في الاعتراف بحُريّة من ماضيهم، وحمى أولئك المبدعين والمبتكرين من هيمنة الدولة والقطاع الخاص في آن معاً. إذ حمى القانون الأول من الدستور الأمريكي المُبدعين من هيمنة الدولة. وكما بيّن البروفيسور نِل ناتانِل بحجج قوية[11]، فمن شأن قانون للمُلكيّة الفكريّة يتسم بالتوازن، أن يحمي المُبدعين من هيمنة القطاع الخاص أيضاً. لم تتضمن تقاليد ثقافتنا، الميل إلى هيمنة الدولة على الطريقة السوفييتية، ولا إلى انفلات سطوة القطاع الخاص وسدنته. وعوضاً عن ذلك، ساد تقليد يفسح مساحة واسعةً كي يثري المُبدعون الثقافة ويطوّروها.

وفي المقابل، اتّسم ردّ فعل القانون تجاه الإنترنت، عند ربطه بالتغيّرات في تقنية الإنترنت نفسها، بزيادة كثيفة في التحكّم بالإبداع. وبات من غير المستطاع التأسيس على الثقافة أو نقدها، إلا بعد الحصول على أُذونات منحازة. إذ تمنح الأُذونات غالباً، لغير المستقل أو المنتقد. لقد سار القانون

صوب بناء طبقة نبلاء ثقافية، يعيش أصحابها في ترف، ويشقى من يبقى خارجها. والحق أنها طبقة غريبة عن تقاليد ثقافتنا. ما سأرويه يتعلق بهذه الحرب، وليس بـ «مركزية التقنية» في الحياة اليومية. كما أنني لا أؤمن بالآلهة من أي نوع كانت، بما في ذلك آلهة التكنولوجيا.. ما سأحكيه ليس محاولة لتصوير بعض الأفراد أو المجموعات في هيئة شيطانية، وذلك لأنني لا أؤمن بالشياطين كافة، ومن ضمنها شياطين الشركات العملاقة. فما سأتناوله ليس أمثولة أخلاقية، وليس دعوة إلى الجهاد ضد الشركات العملاقة في صناعة المحتوى الرقمي.

وبدلاً من هذا كله، يشكّل الكتاب جهداً لفهم حرب بائسة ومدمّرة، تنطلق من تقنيات الإنترنت، ولكنها تطاول شؤوناً أبعد منها بكثير. وعبر فهم هذه المعركة، يأتي الجهد لرسم خريطة للسلام. ليس من سبب قوي لاستمرار الصراع حاضراً حول تقنيات الإنترنت. إذ يحمل أذى كبيراً لثقافتنا وتقاليدها، وخصوصاً في حال استمراره. يتوجب علينا جميعاً أن نفهم هذه الحرب، وأن نتصرف بسرعة.

ومثلما كانت الحال في معركة آل كوسبي، تدور هذه الحرب، ولو جزئياً، حول «المُلكيّة»، علماً أن «المُلكيّة» في هذه الحرب ليست من النوع الملموس، مثلما كانت مسألة آل كوسبي، كما لم تفقد أي دجاجة حياتها في خضم المعركة الراهنة. ومع ذلك، فإن الأفكار التي تحيط بنا، بصدد «المُلكيّة» كما تُروّج لها الشركات، ليست سوى شبيهٍ بدعوى آل كوسبي عن حُرمة مزرعتهم، بحسب زعمهم. وراهناً، يتصرف معظمنا، للأسف، وكأنه من آل كوسبي، إذ يُسلّم بالمزاعم فائقة القوة التي بات أصحاب

«المُلكيّة الفكريّة» يُصرّون عليها. ويتعامل أكثرنا مع تلك المزاعم وكأنها واضحة في حد ذاتها. وبذلك، نصبح مثل آل كوسبي، حين نعترض على تدخّل التقنيات الجديدة في شأن المُلكيّة. ويبدو جلياً لنا، كما لاح الأمر لآل كوسبي، أن التقنيات الجديدة «تتعدى» على المزاعم المشروعة للمُلكيّة، ونحن مثلهم أيضاً، نطلب من القانون أن يوقف هذا التعدي!

وبذلك، فعندما يدافع النابهون والتقنيون عن أشباه آرمسترونغ أو الإخوة رايت في صفوفهم، يقف معظمنا موقف عدم التعاطف. ولا يحتج الحسّ العام المُشترك. فعلى عكس آل كوسبي، جرى التلاعب بالأمور كي يقف الحسّ العام المشترك إلى جانب أصحاب المُلكيّة في هذه الحرب!

وعلى عكس ما حصل مع الإخوة رايت المحظوظين، لم تُلهم الإنترنت ثورة تقف إلى جانب المُبتكِر.

أعقد الأمل على دفع ذلك الحسّ العام المُشترك إلى الأمام. فقد أذهلتني قوة المُلكيّة الفكريّة، والأهم منها، القوة التي تعمل على تعطيل الفكر النقدي عند المواطنين، وصُنّاع القرار. لم يمرّ وقت في تاريخنا صارت فيه «الثقافة» موضع «مُلكيّة»، إلا راهناً. وكذلك لم يكن ثمة وقت وصل فيه تمركز قوة السيطرة على الثقافة واستعمالها، مع عدم مساءلتها عن ذلك، إلى الحدّ الذي بلغته راهناً.

والسؤال المُحيّر هو: لماذا؟

هل مردّ ذلك إلى أننا بتنا نفهم حقيقة ما عن قيمة المُلكيّة المُطلقة للأفكار والثقافة؟ هل اكتشفنا أن تقاليدنا الثقافية التي ترفض مثل هذه المُلكيّة المُطلقة، مخطئة؟ أم أن الأمر يعود إلى كون فكرة الهيمنة المُطلقة على الأفكار

والثقافة، إنما تخدم الشركات العملاقة؟ هل هو اتجاه جذري يُعاكس تقاليد الحُريّة في الثقافة، وتسعى عبره أمريكا إلى التخلص من خطأ قد ارتكبته في الماضي، كما حصل بعد الحرب الدامية للتحرّر من العبودية، وكما نفعل ببطء بالنسبة لفكرة اللامساواة؟ أم أن هذا الاتجاه الجذري المُعاكس لتقاليد الحريه، ينجم عن فساد النظام السياسي، الذي بات خاضعاً لسيطرة مجموعة صغيرة من المصالح الخاصة العملاقة؟

هل يقود الحسّ العام المُشترك إلى التطرّف في الإجابة عن هذه الأسئلة، لأنه يؤمن بوجود أشياء متطرّفة في هذه المسألة؟ وهل يقف هذا الحسّ صامتاً إزاء تلك التطرّفات، لأن الجانب الأكثر قوة قد ضمن لوجهة نظره سطوة أشدّ، كما كانت حال آرمسترونغ في مواجهة «آر سي إيه»؟ لا أتعمّد أن أبدو مُلغزاً. وقد حسمتُ وجهة نظري. أعتقد أن الحسّ العام المُشترك كان محقاً حين انتفض ضد آل كوسبي وتطرّفهم. وأعتقد أيضاً أنه يجدر بالحسّ العام المُشترك أن يثور ضد الادعاءات المتطرّفة التي تروج راهناً عن «المُلكيّة الفكريّة». إن ما يفرضه القانون حاضراً في هذا الشأن، يشبه تصديق دعاوى آل كوسبي بأن الطائرات تتعدى على مُلكياتهم، سوى أن ما ينجم عن هذا التصديق يذهب إلى الأعمق.

يتركّز الصراع المُستعر راهناً على فكرتيّ «القرْصَنَة» و«المُلكيّة». وسأعمل في قسمي الكتاب التاليين على مناقشة هاتين الفكرتين. وفي النقاش، لا أتّبع الطريقة الأكاديمية التقليدية. فأنا لا أرغب في جرّ القارئ إلى المحاجحات المُعقّدة، التي تستند في مرجعيتها إلى نظريات القانون الفرنسي، على الرغم من أننا، كحقوقيين أكاديميين، ننظر إلى تلك الأمور

بوصفها شيئاً طبيعياً. وبدلاً من ذلك، سأستهل كل قسم بمجموعة من القصص التي ترسم سياقاً يُسهّل فهم هاتين الفكرتين. ويمهّد القسمان للوصول إلى الفكرة الأساسية للكتاب والتي تقول: إن الإنترنت أنتجت شيئاً رائعاً وجديداً، لكن حكومتنا، وبأثر من الشركات العملاقة في المعلوماتية والإعلام العام، استجابت لهذا «الجديد»، بطريقة حطّمت أشياء عميقة وأساسية. فبدلاً من أن تسعى السلطة إلى فهم آفاق التغييرات التي تتيحها الإنترنت، وبدلاً من أن تعطي وقتاً للحسّ العام المُشترك، كي يتدبّر السبُل الأفضل للتعامل معها، أوصلت الأمور إلى وضع يسمح للقوى التي تهدّدها هذه التغييرات، بأن تستغل القوانين، وكذلك كي تستعمل قواها في تغيير أشياء متجذّرة في نسيجنا اجتماعياً وثقافياً.

وأعتقد أننا نسمح لهذه الأمور بأن تحصل، ليس لأنها صحيحة، وليس لأن أغلبيتنا تؤيدها، وإنما لأن الذين هدّدهم التغيير الذي تحمله الإنترنت، هم اللاعبون الأكثر قوة، والأشد تأثيراً على الآليات التي تصنع بها القوانين راهناً. إن هذا الكتاب ما هو إلا قصة عن نتيجة أخرى لهذا النوع من الفساد، ولكنها نتيجة لا تزال غير منظورة من قبل غالبيتنا العظمى.

«قَرْصَنَة»

منذ ولادة قوانين تنظيم المُلكيّة المُبدعة، ابتدأت الحرب ضد «القرْصَنَة» Piracy. يصعب تحديد الحدود الدقيقة لمفهوم «القرْصَنَة»، ولكن من السهل فهم عدم العدالة الذي يشير إليه. وبحسب ما كتب لورد مانسفيلد، تعليقاً على قضية أدّت إلى مدّ قانون المُلكيّة في بريطانيا ليشمل الموسيقى:

> «من الممكن أن ينسخ المرء الموسيقى ويؤديها، ولكنه لا يملك حق سلب المؤلف أرباحه، عبر مضاعفة النُسخ والتصرف فيها لمصلحته الشخصية»[1].

وراهناً، نعيش «حرباً» أخرى ضد «القرْصَنَة». فقد أشعلت الإنترنت هذه الحرب. وذلك لأن الشبكة العنكبوتية تتيح نشر المحتوى بطريقة كفوءة. وتعتبر تقنية «من صديق إلى صديق» Peer-to-Peer التي تشتهر باسمها المختصر «بي 2 بي» P2P، من أنجع التقنيات في التشارك في الملفات. وباستخدام الذكاء الموّزع، يُسهّل نظام «بي1 بي» انتشار المحتوى، بطريقة لم تكن لتخطر حتى على بال الجيل السابق. **(يشير مصطلح الذكاء الموزّع إلى وصف متداول للانترنت كشبكة تربط أدمغة ببعضها، وبالتالي فإنها تشكّل وسيلة للاتصال بين أشكال الذكاء المنتشرة عليها. وعندما يؤدي تفاعل أكثر من ذكاء مفرد إلى صنع نص معين، كما هي الحال في النصوص التي تظهر من خلال الردود على مسألة مُحدّدة، يُنظر إلى ذلك باعتباره نصاً ناتجاً من عمل ذكاء جماعي، يأتي من أدمغة**

متوزّعة على الشبكة- المُترجم).

ومن الواضح أن هذه الكفاءة، لا تحترم الحدود التقليدية للمُلكيّة الفكريّة وحقوق النسخ، حيث إن الشبكة لا تميّز بين مشاركة المحتوى المنسوخ بحسب قوانين النسخ، أو المصنوع خارجها. لذلك، فقد ظهر ميل قوي للمشاركة في الملفات المنسوخة، ضمن قوانين المُلكيّة. وأدت هذه المشاركة إلى إثارة الحرب، لأن أصحاب حقوق النسخ كانوا يخشون أن تؤدي المشاركة في الملفات إلى حرمان المؤلف من ربحه. وقد ذهب المُحاربون إلى المحاكم والمُشرّعين، كما لجأوا إلى تقنيات تحمي «المُلكيّة» من «القرْصَنَة». وبحسب هؤلاء المحاربين، نشأ جيل من الأمريكيين على الاعتقاد بأن «المُلكيّة» يجب أن تكون حُرّة. لننس أمر الأوشام، ولا بأس من خزّ الجسد بأنواع الأقراط... لكن لنحذر أن يتحوّل أبناؤنا إلى لصوص!

لاشك في أن «القرْصَنَة» فعل خاطئ، وأنه يجب عقاب القراصنة. ولكن، قبل استدعاء فِرَق الإعدام، يجب علينا التفكير في سياق لمصطلح «القرْصَنَة». ومع تزايد استعمال هذا المصطلح، أصبح أكثر ارتكازاً على فكرة أساسية شديدة الخطأ. ومن الممكن وصف تلك الفكرة على النحو التالي:

> «العمل المُبدع له قيمة. وكلما استعملتُ أو أخذتُ أو ارتكزتُ على أعمال الآخرين، فإنني أسلبهم شيئاً له قيمة. وعندما آخذ شيئاً قيّماً من شخص آخر، يجب أن أحصل على إذن. من الخطأ أخذ شيء له قيمة من شخص آخر من دون إذنه، فذلك نوع من القرْصَنَة».

تتغلغل هذه الفكرة في النقاشات المُعاصرة. إنها المقولة التي انتقدها بروفيسور القانون روشل دريفوس، واصفاً إياها بأنها تعتمد على مبدأ «إذا كانت لشيء قيمة، فلا بد من أن تكون له مُلكيّة»، الذي يتبناه القائلون بـ«المُلكيّة المُبدعة 2». إنها أيضاً الأفق الذي وجّه «منظمة حقوق المؤلف» بمقاضاة تنظيم كشفي للفتيات اسمه «غيرل سكاوت»، لأنه لم يدفع لقاء الأغاني، التي تردّدها فتيات الكشافة في معسكراتهن. لقد وُجدت «قيمة» ما، فصار لازماً ظهور «حق» ملكيتها، حتى لو تعلق الأمر بغناء فتيات في سهرة حول نار مخيم للكشّافة. وبالتأكيد، تحمل تلك الفكرة عينها، طريقة عمل المُلكيّة المُبدعة. وبإمكانها أيضاً أن تغدو نموذجاً لنظام قانوني يحمي المُلكيّة المُبدعة. ولكن نظرية «إذا وُجِدت قيمة، فلا بد من مُلكيّة لها»، لم تكن أبداً نظرية الولايات المتحدة في المُلكيّة المُبدِعة. ولم تأخذ هذا الشكل في قوانين أمريكا. وبدلاً منها، نظرت تقاليدنا إلى المُلكيّة الفكريّة باعتبارها، أداة تعمل على إثراء المجتمع المُبدِع، ولكنها تبقى في خدمة قيم الإبداع. والحال أن هذا المعنى قُلب إلى عكسه في النقاشات الجارية راهناً، وأُعلي من شأن حماية الأدوات إلى حدّ فقدان الرؤية بالنسبة للقيمة بحد ذاتها. يصدر هذا الالتباس عن إهمال القانون لتمييز فائق الأهمية بين إعادة نشر الأعمال من جهة، والتأسيس على الأعمال أو إعطاء شكل آخر لعمل الآخرين من الجهة الثانية. ولكن، عند ولادة قانون المُلكيّة الفكريّة، كان ذلك التمييز حاضراً، فأُعطي الاهتمام للنشر، في ما القانون الراهن يسقط التمييز بين هذين النشاطين. وقبل تقنيات الشبكة العنكبوتية، لم يكن الفارق بين النشاطين موضع اهتمام كبير، ذلك أن التقنيات التقليدية، جعلت من

النشر عملية مكلفة وصعبة، ما يعني أن أغلبية النشر كان له طابع تجاري. وتتحمّل النشاطات التجارية، أعباء قانونية، ومن ضمنها القوانين المُعقّدة للمُلكيّة الفكريّة. لقد كان النشر نشاطاً تجارياً بوضوح، وتغيرت الحال مع بزوغ عصر الإنترنت، حيث زال الفارق الذي كان موضع اهتمام القانون. ولم يعد تدخّل القانون قصراً على ابتكار المُبدعين التجاريين، بل صار يهتم بكل شخص. ولم يكتسب توسّع دائرة قانون النسخ، أهمية فائقة لو أنه اقتصر على تنظيم «النسخ». فالحال أن حدود القانون توسّعت بطريقة جعلت أمديته واسعة وغامضة، لذا فقد بات ضرورياً إيلاء اهتمام مناسب لهذا التوسّع. وكذلك فاقت أعباء القانون المنفعة المتأتية منه، وخصوصاً مع تأثيره سلبياً على الإبداع غير التجاري، وكذلك تزايد إثقاله على الإبداع التجاري أيضاً. وكما سيظهر في فصول لاحقة، أصبح القانون أقل دعماً للابتكار، وبصورة مطردة. وبموازاة ذلك، أصبح يميل أكثر فأكثر لحماية مصالح الشركات من المنافسة. وفي اللحظة التي وصلت فيها التقنية الرقمية إلى وضع تستطيع معه أن تُطلق مروحة خارقة من الإبداع التجاري وغير التجاري، أثقل القانون على هذا الإبداع عبر سلسلة من القوانين جنونية التعقيد، رافعاً عصا العقوبات الباهظة والمؤلمة بشدة.

فتحت الإنترنت أفقاً لظهور «صعود الطبقة المُبدِعة»، بحسب تسمية ريتشارد فلوريدا. ولسوء الحظ، شهدنا أيضاً صعوداً غير طبيعي للقوانين التي تُقيّد تلك الطبقة المُبدِعة بأعباء ثقيلة. إن هذه الأعباء، ليست جزءاً من إرث ثقافي. ويجدر بنا التعمّق في فهم ذلك الإرث الثقافي، كي نترسم السياق المُناسب للمعارك الجارية حول السلوك الذي يُدرج تحت تسمية «قرْصَنَة».

الفصل الأول: المُبدِعون

في عام 1928، وُلدت شخصية في عالم الكرتون والرسوم المتحركة: ميكي ماوس. ظهر هذا الفأر في مايو/ أيار عام 1928، عبر شريط صامت اسمه «بلاين كرايزي» أي «سهل مجنون»). وفي نوفمبر/ تشرين الثاني من ذلك العام، في مسرح «كولوني» في نيويورك، ظهر شريط رسوم متحركة يرافقه صوت، باسم «ستيم بوت ويلي» أي «قارب البخار ويلي»)، فأُفلتت شخصية ميكي ماوس من عقالها. دخل الصوت على أشرطة السينما في وقت مبكر من عام 1928، عبر فيلم «ذي جاز سنغر» أي «مغني الجاز». ودفع نجاح الفيلم «والت ديزني» إلى نسخ تلك التقنية، فمَزَجَ الصوت مع أشرطة الكرتون. وحينها، لم يعرف أحد إن كان الأمر سينجح أم لا، وهل سيتقبّله الجمهور أم لا. ولكن، مع التجربة في صيف عام 1928، لم يعد الأمر موضع شك. وقد وصف ديزني تلك التجربة قائلاً:

> «أتقنَ بعض أولادي قراءة النوتة الموسيقية، وبرعَ أحدهم في عزفها بالصفير من فمه. لقد وضعناهم في غرفة بحيث لا يتمكنون من رؤية الشاشة، وتدبرنا الأمر بحيث تصل أصواتهم إلى غرفة أخرى تابع فيها أصدقاؤنا وزوجاتنا شريط الرسوم المتحركة.

وبعد بضع محاولات فاشلة، تناغمت الحركة مع الصوت.. عُزفت موسيقى بالصفير من الفم، وضرب بعضنا على صحون معدنية، وأطلق آخرون الصفافير، عندما صدرت لهم الإشارة للقيام بذلك. وشيئاً فشيئاً، حدث التناغم.. تأثّر جمهورنا الصغير، وكأنما أصابه مسّ بتيار كهرباء.. صدرت عنهم استجابات قوية حيال هذا المزيج من الصوت والصورة. اعتقدتُ أنهم يخادعونني.. وقد وضعوني في غرفة الجمهور، وأعادوا العرض. كان أمراً رهيباً، وآسراً في روعته.. لقد كان شيئاً جديداً»[1]!

ووصف أب إيوركس، شريك ديزني وأحد عباقرة فن الرسوم المتحركة، الأمر نفسه بطريقة أشد قوة، قائلاً: «لم أُحسّ بإثارة في حياتي بمثل تلك القوة، ولم يحدث لي شيء أكثر إثارة قبل ذلك». لقد ابتدع ديزني شيئاً جديداً، بالتأسيس على شيء جديد نسبياً أيضاً.. أدخل التناغم بين الصوت والصورة فكان إبداعاً لم يكن قبلاً سوى شيء يستخدم لملء الفراغ بين الأفلام الأخرى. وخلال مسار البداية في تاريخ الرسوم المتحركة، بات ابتكار ديزني، مقياساً يناضل الآخرون كي يتوصلوا إلى منافسته. عند هذه الحدود، يبدو الأمر مألوفاً. إلاّ أنه من غير المشهور أن العام 1928 شهد انتقالاً آخر مهماً. إذ أنجز صانع أفلام روائية كوميدية، آخِر أفلامه الصامتة التي أنتجها باستقلالية. لم يكن ذلك الصانع سوى العبقري باستر كيتون، وقد سمى ذلك الفيلم «ستيم بوت بيل، جونيور».

في عام 1895، وُلِدَ كيتون في عائلة تعمل في مسارح الكوميديا الخفيفة. وخلال حقبة الأفلام الصامتة، برع في الكوميديا المرتكزة على التحكّم بحركات الجسد، بطريقة تطلق قهقهات الجمهور. وجاء فيلم «ستيم بوت

بيل، جونيور» عملاً كلاسيكياً رائعاً من هذا الطراز، خصوصاً وأن صيته ذاع كفيلم يحتوي على الكثير من الحركات الجسدية المُدهشة. وظهر فيلم «ستيم بوت بيل، جونيور» قبل أن يطلق ديزني فيلم «ستيم بوت ويلي». ولم يكن التشابه بين عنواني الشريطين، مصادفة.

إذ لم يكن «ستيم بوت ويلي» سوى محاكاة بيروكية ساخرة لفيلم «ستيم بوت بيل»[2]، بل صدر كلاهما من أغنية بعينها. لم يأت شريط «ستيم بوت ويلي» بأثر من التناغم بين الصوت والصورة في فيلم «ذي جاز سينغر» فحسب، بل جاء أيضاً مما ابتكره باستر كيتون في «ستيم بوت بيل، جونيور» أيضاً، حيث استلهم أغنية «ستيم بوت بيل». وعلى هذا النحو من الإبداع المترابط، وُلدت شخصية «ميكي ماوس».

لم يكن ذلك «الاقتراض» أمراً فريداً من نوعه، لا بالنسبة لديزني ولا بالنسبة لشركات صناعة الترفيه. إذ اعتاد ديزني على أن يُقلّد ببغاوياً الأفلام السينمائية الروائية الأكثر شهرة في عصره[3]. وسار على تلك الطريقة كثير من الناس أيضاً. وتمتلئ أفلام الكرتون الأولى بالاقتباسات، مع إدخال تعديلات طفيفة على الترسيمات، وكذلك الحال عند إعادة رواية بعض الحكايات الشائعة. وتمثّل مفتاح النجاح في براعة الفوارق وذكائها. ومع ديزني، أدى الصوت تلك المهمة، فأعطى شرارة الإبداع إلى أفلامه الكرتون. ولاحقاً، صارت نوعية أعماله بالمقارنة مع ما يصنعه منافسوه، مفتاح النجاح. وتجدر الإشارة إلى أن تلك الإسهامات تأسّست على شيء ما جرى اقتراضه واستعارته. وأضاف ديزني إلى أعمال آخرين سابقين، فابتدع شيئاً جديداً بالاستناد إلى شيء لم يكن قد أصبح قديماً بعد. وفي

بعض الأوقات، جرى الاقتراض بصورة طفيفة، فيما كان أكثر حضوراً في أوقات أخرى. لنفكر في القصص الخرافية للإخوة غريم Brothers Grimm. إن كنتَ مثلي حينها، غافلاً عن حقيقة أن تلك القصص كانت مملوءة بالفرح والسعادة، ما جعلها ملائمة كي تُروى للأطفال قبل النوم. والحق أن تلك القصص كئيبة أيضاً، بالانسجام مع نطق اسمها بالإنجليزية. ويندر أن يجرؤ الآباء على أن يقصوا تلك القصص الدامية والمثقلة بالعظات الأخلاقية، على صغارهم قبل النوم، بل وفي أي وقت.

أخذ ديزني تلك القصص عينها، وأعاد حبكها بطريقة مختلفة نوعاً ما، وملأها بالخفة والمرح، وجعلها منسجمة مع روح العصر الحديث.. حوّلها إلى قصص نابضة بالحيوية. ولم يتخل كلياً عما تحتويه من عناصر المغامرة والخوف، ولكنه أزال منها القتامة، وحقن فيها الضحك، فصار ممكناً التعاطف بأصالة مع ما كان مخيفاً قبلاً. ولم تقتصر تلك التحويرات على قصص الإخوة غريم. إذ يضم كاتالوغ ديزني، أعمالاً تتأسّس على أعمال آخرين، مثل «سنو وايت– بياض الثلج» (1937)، «بونيكيو» (1940)، «ديمبو» (1941)، «بامبي» (1942)، «أغنية الجنوب» (1946)، «سندريللا» (1950)، «إليس في بلاد العجائب» (1951)، «السيدة والترامب» (1955)، «مولان» (1958)، «الأميرة النائمة» (1959)، «101 كلب دالميشن» (1961)، «السيف في الحجر» (1963) و«كتاب الغابة» (1967).

وينطبق الأمر عينه على عمل أكثر معاصرة، وقد ننساه بسرعة، هو «كوكب الكنز» (2003). في تلك الأحوال كلها، اقتطع ديزني (أو شركته) الإبداع من الثقافة، التي تحيط به، ثم مزجها مع موهبته الخارقة، ثم امتصّها

كليا. والنتيجة؟ صنع ذلك المزيج روح ثقافته. إذاً، المعادلة هي اقتطع، امزج، استوعب وتمثّل كلياً.

يمثّل هذا نوعاً من الإبداع، نحتفي به، ونتذكّره عن جدارة. رب قائل: لا إبداع إلا على هذا النحو. ولا يحتاج الأمر كثيراً من الجهد، كي تُدرك أهميته. نستطيع أن ندعو ذلك «إبداع ديزني»، على الرغم من عدم دقة التسمية. لمزيد من الدقة، يمكن القول: «الإبداع على طريقة والت ديزني»، بمعنى أنه نوع من التعبير والعبقرية، اللذين تأسسا على ثقافة أحاطت بهما. وفي عام 1928، امتلك ميكي ماوس حق التأسيس على ثقافة مبتكرة تواً. ففي ذلك الوقت، لم يكن المجال العام قديماً، بل كان نابضاً ومتجدداً.. لم تكن حقوق المُلكيّة الفكريّة تتجاوز ثلاثين سنة، مع اقتصارها على نخبة من الأعمال المُبدِعة فعلياً[4]. ويعني ذلك أن أصحاب حقوق المُلكيّة الفكريّة امتلكوا «حقاً حصرياً» بالسيطرة على طُرُق معيّنة في استخدام أعمالهم، بحيث يتوجّب الحصول على إذن منهم لدى استعمال إبداعاتهم في تلك الطُرُق. وعند نهاية الثلاثين عاماً، تنتقل تلك الإبداعات إلى النطاق العام Public Domain، فلا يعود واجباً الحصول على إذن، عند استعمالها. والمعلوم أن النطاق العام يشكّل مساحة مفتوحة للجمهور. ولذا، كان معظم المحتوى الذي أُبدع في القرن التاسع عشر، مفتوحاً للجمهور، عندما ابتكر ديزني شخصية ميكي ماوس في عام 1928. وحينها، كان باستطاعة أي كان أن يستند في أعماله إلى ذلك المحتوى. وظلّت الأمور على هذا النحو، حتى زمن قريب. فخلال معظم تاريخ الولايات المتحدة، ظل النطاق العام، قوياً وحاضراً. وبين عامي 1790 و1987، لم يتجاوز زمن سريان

حقوق المُلكيّة الفكريّة 32 عاماً، ما يعني أن معظم النتاج الثقافي الأمريكي، ولحد جيل ونصف جيل سابق، كان بمتناول كل من يسعى إلى التأسيس عليه، من دون أن يضطر إلى طلب إذن أي جهة. ولو طُبّق ذلك راهناً، لتوجّب أن تصبح معظم إبداعات ستينيات القرن العشرين وسبعينياته، في متناول الجميع بصورة مجانية، ما يُمكّن الأشباه المُعاصرين لوالت ديزني من التأسيس عليها بصورة حُرّة. ولكن الأمر ليس كذلك، إذ لا يضم النطاق العام الأمريكي راهناً سوى الأعمال التي تسبق فترة «الركود الكبير» في مطلع ثلاثينيات القرن الماضي.

بديهي القول: إن والت ديزني لا يملك احتكاراً لـ«إبداعية والت ديزني». ولا تملك أمريكا ذلك الاحتكار أيضاً. فحتى وقتٍ قريبٍ، ساد تقليد قوامه السماح بالاستعمال الواسع للثقافة، وبصورة شاملة بحيث لم تُستثن من ذلك سوى الدول ذات النُظُم التوتاليتارية الشمولية. ونضرب مثلاً على ذلك بشكل من الإبداع، ربما بدا غريباً على الأمريكيين، لكنه منتشر في الثقافة اليابانية: الـ«مانغا» manga أو الرسوم الهزلية. يبدي اليابانيون حماسة فائقة للرسوم الهزلية، التي تشكّل 40 في المئة مما ينشرون، كما تدرّ 30 في المئة من أرباح النشر. وتنتشر تلك الرسوم في مناحي المجتمع الياباني، وفي أماكن بيع الصحف، وتُشاهد أيضاً في أيدي معظم مستخدمي وسائل النقل العام في ذلك البلد. وفي العادة، ينظر الأمريكيون باستعلاء إلى هذا النوع من الثقافة، وذلك جانب سلبي فيهم. إذ يميل الأمريكيون إلى إساءة فهم كثير من الأشياء عن الـ«مانغا»، لأن قلّة منهم قرأت «رواية بصرية» مكتوبة بالرسوم الهزلية. وبالنسبة لليابانيين، تغطي «المانغا» مناحي الحياة

الاجتماعية كلها. وإذ ينظر إليها الأمريكيون باعتبارها كائناً غريباً، فإن ذلك لا يعني أن محطات المترو في الولايات المتحدة متخمة بقراء روايات جيمس جويس، وأرنست همنغواي! الأرجح أن الثقافات المختلفة تقدّم لأناسها وسائل مختلفة في الترفيه، على نحو ما يتضح من ميل اليابانيين إلى الرسوم الهزلية. ولستُ بصدد شرح «المانغا»، بل إنني أسعى إلى وصف نوع منها، يبدو من وجهة نظر محامٍ مثلي، نافراً، ولكنه قد يبدو مألوفاً بالنسبة لأشخاص مثل ديزني. يتعلّق الأمر بظاهرة الـ«دوجنشي» doujinshi. تنتمي الـ«دوجنشي» إلى الرسوم الهزلية، ولكنها مصنوعة بأسلوب النسخ، ويسود تقليد غني طريقة صنعها. إذ لا تُمثّل الـ«دوجنشي» مجرد نسخة، بل يتوجّب على فنانها أن يضيف مساهمته الخاصة إلى ما يصنعه من نُسخ، وهو أمر يجري من خلال تحوير الرسوم إما بإدخال تعديلات مرهفة أو بتغييرات واضحة.

ويستطيع فنان الـ«دوجنشي» أن يأخذ قصة معروفة، ثم يطوّرها كي تصبح مُغايرة، كأن يرسم لأحداثها خطّاً قصصياً مختلفاً. كما يستطيع الحفاظ على الخطوط الرئيسة للشخصيات، مع إدخال تعديلات مُرهفة على ملامحها. لا توجد مُعادلة واضحة كي تحدّد ما الذي يجعل الـ«دوجنشي» «مُغايرة» للأصل، لكن يتوجّب عليها أن تأتي مختلفة كي تصبح «دوجنشي» حقيقية. وبالطبع، ثمة جهات تُراجع الـ«دوجنشي» كي تتأكد من صلاحيتها للعرض. كما ترفض تلك النتاجات التي لا تزيد على كونها نُسخاً. لا تمثل الرسوم الهزلية المنسوخة جزءاً ضئيلاً من سوق «المانغا»، بل إنها نتاجات ضخمة الحجم. وهناك ما يربو على 33

ألف «دائرة» من المُبدعين في اليابان منخرطة في هذه النتاجات الشبيهة بنتاجات ديزني وإبداعاته. ويتداعى أكثر من 450 ألف ياباني مرتين في السنة، إلى أضخم سوق في البلاد، لتبادل هذه النتاجات وبيعها. ويسير هذا السوق بموازاة سوق «المانغا» التجاري الرئيسي. وبطريقة ما، تنعقد منافسة بين هذين السوقين، من دون أن يعمد المسيطرون على السوق التجاري الرئيسي إلى خنق سوق الـ«دوجنشي» وإغلاقها. وتزدهر هذه الأخيرة، بالضد من القانون، على الرغم من المنافسة مع سوق أكثر ضخامة بكثير. ولعل الملمح الأشد غموضاً في سوق الـ«دوجنشي»، بالنسبة لمن يمارس القانون، يتمثل في السماح بوجوده أصلاً. فبحسب قانون النسخ في اليابان، الذي يكاد يكون نسخة عن القانون الأمريكي، يعتبر سوق الـ«دوجنشي» غير شرعي، إذ يمثّل سوقاً لـ«الأعمال المشتقّة» بالتعريف. ولا يبذل فنانو الـ«دوجنشي» جهداً للحصول على إذن من صنّاع أعمال «المانغا» ومبدعيها. وعوضاً عن ذلك، يستمرون في أخذ الأعمال الأصلية لمبدعين آخرين، وتحويرها، تماماً كما فعل والت ديزني في عمل «ستيم بوت بيل، جونيور». وفي القانونين الأمريكي والياباني كليهما، يشكل هذا الـ«أخذ»، الذي يجري من دون إذن من ممتلكي حقوق النسخ، عملاً غير شرعي. إذ يمثّل صنع نسخة من عمل أصيل، من دون إذن صاحب الحق فيه، اختراقاً لقانون المُلكيّة الفكريّة.

وعلى الرغم من ذلك، يستمر هذا السوق غير الشرعي في الوجود والازدهار في اليابان، بل يرى بعض الناس في نمائه سبباً لازدهار سوق «المانغا» وتطوّرها. وبحسب ما أخبرني به مؤلف الروايات البصرية جُدد

فينيك: «كانت الأيام الأولى لفن الرسوم المصوّرة في أمريكا، مُشابهة لما يجري في اليابان راهناً. لقد وُلِدت الرسوم المُصوّرة الأمريكية عبر نسخ بعضها عن بعض...

على هذا النحو، تعلّم (فنانو الرسوم المُصوّرة) الرسم.. لقد اقتبسوا من كتب الرسوم المُصوّرة، ولم يتتبعوا مُلكياتها، بل تأمّلوا فيها ونسخوها، وأسسوا أعمالهم عليها»[5]. وراهناً، تعيش الرسوم المُصوّرة الأمريكية واقعاً مُغايراً لعهد بداياتها، بحسب رأي فينيك، الذي يرى أن ذلك يرجع جزئياً إلى الصعوبات القانونية التي تعترض سُبُل تعديل تلك الرسوم على طريقة الـ«دوجنشي». وتحدث عن شخصية «سوبرمان» قائلاً: «لقد فُرِضَت قيود على تلك الشخصية، حيث تفرض على من يريد التعامل معها أشياء كثيرة. فمثلاً، ثمة أشياء لا «يقدر» سوبرمان على فعلها.. وباعتباري فناناً مُبدعاً، تولّد هذه القيود حالاً من الإحباط لدي..ثمة قيود ثقيلة لم تكن موجودة قبل نصف قرن».

يعمل العُرف السائد في اليابان على تخفيف تلك الصعوبة القانونية. ويعتقد بعض الناس أن هذا الأمر يحمل النمو إلى سوق «المانغا» الياباني، ما يفسر استمرار سريان التخفيف. فمثلاً، يعرب سليل مِهرا، استاذ القانون في جامعة «تامبل» Temple الأمريكية عن اعتقاده بأن سوق «المانغا» يقبل هذه التجاوزات التقنية، لأنها حفزت نموه وزادت في إنتاجيته. لقد استفاد الجميع من الـ «دوجنشي»، حيث إن حظرها يهدّد بسير السوق نحو الأسوأ[6]. ويقرّ مِهرا بأن تسامح السوق حيال الـ «دوجنشي» يأتي في ظل غياب الوضوح عن آلياته. ربما كان الأمر أن السوق ككل يبقى في

وضع أفضل في ظل التسامح مع الـ«دوجنشي»، ولكن هذا لا يشرح لماذا لا يلجأ الأشخاص الذين يملكون حقوقاً فكريّة في ما يتعلق برسومهم إلى مقاضاة منتجي الـ «دوجنشي». إذا لم يحتو القانون على ما يستثني فناني الـ «دوجنشي»، فلماذا لا يعمد فنانو «المانغا» إلى مقاضاتهم؟ لماذا لا يسود سلوك عام نحو وقف هذا «الأخذ الحرّ» من قبل صُنّاع الـ «دوجنشي»؟

لقد صرفتُ أربعة شهور رائعة في اليابان، وكرّرتُ هذا السؤال بكل قوتي. ولعل التفسير الأفضل جاءني من زميل يعمل في شركة قانون يابانية كبرى. فذات ظهيرة، أسرّ لي قوله: «لا نملك أعداداً كافية من المحامين ولا توجد موارد كافية لمقاضاة هذه الأمور كلها». سنعود إلى هذه الترسيمة القائلة: إن ما ينظّمه القانون ينتج من التفاعل بين النصوص، وتكاليف تحويل الكلمات إلى أفعال. ولكن، لنعُد إلى السؤال الواضح: هل تكون اليابان في وضع أفضل لو امتلكت محامين أكثر؟

هل يصبح فن المانغا أكثر غنى، إذا عمد إلى مقاضاة صُنّاع الـ «دوجنشي» بانتظام؟ هل تكسب اليابان شيئاً مهماً إذا أنهت قانونياً هذه الممارسة المرتكزة على المُشاركة غير المدفوعة؟ هل تؤذي هذه القرْصَنَة ضحاياها أم تساعدهم؟ هل يفيد المحامون زبائنهم أم يلحقون بهم الضرر، إذا خاضوا معارك ضد هذه القرْصَنَة؟

لنتوقف هنيهة.. إذا كانت حالك الآن كما كانت قبل عشر سنوات، أو إذا كنت مثل معظم الناس عندما يبدأون في التفكير بهذا الموضوع، فعلى الأرجح أنك تعاني الآن بعض الارتباك، لأنك قرأت شيئاً لم تفكر فيه قبلاً. فالحق أننا نعيش في عالم يحتفي بـ«المُلكيّة»، وأنا من هؤلاء المحتفين. وأؤمن

بقيمة المُلكيّة عموماً، كما أؤمن بذلك الشكل الغرائبي من المُلكيّة والذي يسميه المحامون «مُلكيّة فكريّة». ولكن لحظة من التأمل تكفي أيضاً لإدراك أن هناك الكثير من الأشياء القيّمة التي لا تُمسك بها «المُلكيّة». ولا أقصد بذلك أشياء من نوع القول الرومانسي الشهير: «المال لا يشتري الحُب»[7]. ولكني أشير أكثر إلى أشياء قيّمة من النوع الذي يلعب دوراً واضحاً في الانتاجين التجاري وغير التجاري. لو سرق صُنّاع أشرطة التحريك في مؤسسة ديزني، أقلام رصاص ليرسموا بها «الزورق ويلي»، لما تردّدنا لحظة واحدة في إدانة هذا «الأخذ»، على الرغم من تفاهته وضآلته، ولاعتبرناه أمراً خاطئاً. ومع ذلك لم يحدث خطأ، على الأقل ليس في نظر ما كان سارياً من قوانين، بشأن ما أخذه ديزني من باستر كيتون، والإخوة غريم. لم يُنظر إلى ما أُخِذ من كيتون على أنه خطأ، لأن ديزني استعمله بطريقة «عادلة». لم يكن ثمة خطأ في الأخذ من الإخوة غريم، لأن تلك الأعمال كانت ضمن المجال العام. وعلى الرغم من قيمة الأشياء التي أخذها ديزني، وبقولٍ أكثر تعميماً، الأشياء التي يأخذها من يمارس الإبداع على طريقة ديزني، لم ينظر التقليد الثقافي إلى أخذ تلك الأشياء باعتبارها خطأً.

ثمة أشياء تبقى حرّة، وقابلة للأخذ في الثقافة الحرة، بل تبدو تلك الحُريّة مفيدة أيضاً، وذلك حال ثقافة الـ«دوجنشي». لو اقتحم أحد فناني الـ«دوجنشي» مكتب أحد الناشرين، وسطا على آلاف النسخ من أعماله الأخيرة، أو حتى على نسخة وحيدة، من دون أن يدفع، لما ترددنا في القول إنه وقع في الخطأ. لقد سرق شيئاً له قيمة، إضافة إلى تعديه على مُلكيات الآخرين وأمكنتهم. يحرّم القانون، السرقة في أشكالها كافة، سواء أكانت

صغيرة أم كبيرة. وعلىالرغم من ذلك، يظهر تلكؤ، حتى بين محامي اليابان، في وصف ما يفعله صُنّاع النُسخ بالرسوم الهزلية، بأنه «سرقة». ويُنظر إلى هذا الشكل من الإبداع على طريقة ديزني، باعتباره عادلاً ومحقاً، حتى لو وجد المحامون صعوبة في الإفصاح عن سبب ذلك. ينطبق الأمر ذاته على آلاف الأشياء، إذا درّبنا أعيننا على رؤيتها بتلك الطريقة. يبني العلماء أعمالهم، تأسيساً على ما أنجزه علماء آخرون، من دون أن يطلبوا إذناً أو يدفعوا بدلاً. لا يقول أحد مثلاً: «أعذرني يا بروفيسور إينشتاين، لكني أسألك إذناً بأن استخدم نظريتك عن النسبية كي أُظهر أنك كنت مخطئاً بخصوص الفيزياء الكمومية». تقتبس شركات التمثيل عن أعمال شكسبير، من دون أن تطلب إذناً من أحد. وهل يؤمن أحد بأن شكسبير سينتشر أكثر في ثقافتنا لو وجدت مؤسسة مركزية لإعطاء أذونات باستخدام نتاجات شكسبير، بعد أن يروق لها ذلك؟ وتمر أفلام هوليوود بدورات من الأفلام ذات الترسيمة المتشابهة، مثل إنتاجها خمسة أفلام عن المُذنبات التي تضرب الأرض، في أواخر التسعينيات، وفيلمين عن كوارث البراكين في عام 1997.

يبني المُبدعون هنا وهناك، وفي كل وقت، على إبداع من سبقوهم، إضافة إلى الإبداع الذي يحيط بهم. وفي معظم الأحيان، يجري ذلك البناء، كما هي الحال دوماً، من دون طلب إذنٍ من المُبدع الأصلي، ومن دون دفع الأموال لقاء الأخذ عنه. لم يطلب أي مجتمع، سواء كان حرّاً أو مُوجّهاً، أن يقيّد كل استعمال، أو يربط بدفع المال، ولا اشترط أن يُطلب إذن لممارسة إبداع على طريقة والت ديزني. وبدلاً من ذلك، ترك كل مجتمع جزءاً من

ثقافته حُرّاً، وقابلاً للأخذ، بل إن ذلك السماح مورس أكثر في المجتمعات الحُرّة التي مارسته أيضاً وإن بدرجات متفاوتة.

إذاً، فالسؤال الصعب ليس عمّا إذا كانت الثقافة حُرّة أم لا. الحق أن الثقافات حُرّة، بدرجة أو بأخرى. الأحرى أن السؤال الصعب هو «ما مدى الحُريّة في الثقافة»؟ إلى أي درجة تكون الثقافة حُرّة، وكيف تسمح للآخرين بالأخذ والبناء؟ هل تلك الحُريّة حكر على أعضاء الحزب؟ أهي قصر على أعضاء العائلة المالكة؟ هل يقتصر أمرها على الشركات العشر التي تتصدر سوق الأسهم في نيويورك؟ هل تتوزّع تلك الحُريّة عبر المنظومة الاجتماعية؟ هل تصل أمديتها إلى الفنانين، سواء انتموا إلى نقابة أم كانوا خارجها؟ هل تطال الموسيقيين جميعهم، أم أنها تقتصر على البيض منهم فقط؟ هل يتمتع بها صُنّاع الأفلام بصورة عمومية، سواء انتموا إلى الشركات واستوديوهاتها أم لا؟

إن الثقافات الحُرّة هي تلك التي تترك الكثير من الانفتاح للآخرين كي يبنوا ويأسسوا، أما الثقافات الأقل حُريّة، فإنها تترك مساحات أقل. كانت الثقافة الأمريكية حُرّة، ولكنها تغدو عكس ذلك بصورة مُطردة.

الفصل الثاني: «مجرّد نُسّاخ»

في عام 1839، ابتكر لويس داغير أول تقنية عملانية لإنتاج ما نسميه «صُور فوتوغرافية» photographs. وحينها، أُطلِق عليها اسم «داغيرو تايبس» daguerreotypes. بدت تلك التقنية مُعقّدة ومُكلفة، وقد اقتصر أمرها على المحترفين وقلّة من الهواة المتحمسين الأثرياء، بل ظهرت «الرابطة الأمريكية للداغير» كي تسهم في تنظيم تلك الصناعة، كما تفعل الروابط المماثلة، عبر كبح المُنافسة بما يُبقي الأسعار مرتفعة.

وعلى الرغم من الأسعار المرتفعة، ظل الطلب على «داغيرو تايبس» قوياً.

فقد اندفع المبتكرون باتجاه إيجاد سُبلٍ أسهل وأرخص، لصنع «الصُور الأوتوماتيكية». وبسرعة، اكتشف «ويليام تالبوت»، طريقة لصنع «الصُور السالبة» («نيجاتيف» Negative). ولأنها صنعت من زجاج كي تظل نديّة ورطبة، فقد ظلّت تلك الطريقة مكلفة ومُربِكة. وفي سبعينيات القرن التاسع عشر، ظهرت اللوحات الجافة، ما سهّل عملية فصل التقاط الصُور عن تظهيرها. والحق أن تلك اللوحات صُنِعَت من الزجاج أيضاً، ما أبقى تقنيتها بعيدة عن متناول الجمهور الواسع من الهواة. لم تظهر التقنية التي

أسهمت في رواج التصوير الفوتوغرافي حتى عام 1888، وبفضل جهد رجل مفرد.

إذ حاق الإحباط بجورج إيستمان، وهو هاوٍ للتصوير، بسبب ألواح الزجاج التي تتطلبها عملية التصوير. والتمعت في ذهنه فكرة (كما يجري القول عادة)، جعلت الفيلم مطواعاً بما يُمكّن من جمعه في لفّة مُفردة. إذ يصبح من المستطاع إرسال تلك اللفّة إلى من يُظهّرها، ما يخفف من تكلفة التصوير الفوتوغرافي. ومع انخفاض التكاليف، توقّع «إيستمان» توسّعاً كبيراً في أعداد المُصوّرين. صنع «إيستمان» فيلماً مرناً من الورق المُغطس في مُستحلب كثيف، ووضع لفّته في كاميرا بسيطة: كوداك. وسُوّقت تلك الأداة بالارتكاز إلى سهولتها. «اضغط على الزر، ونحن نتكفّل بالباقي»[1]. ووصف «إيستمان» الأمر في كتابه «ذي كوداك برايمر» The Kodak Primer فقال:

> «المبدأ الأساسي في نظام كوداك يقوم على فصل العمل الذي يستطيع كل شخص إنجازه للحصول على صورة، عن العمل الذي يتطلّب إتقاناً تقنياً لا يمتلكه إلا الخبراء... أعطينا كل شخص، سواء كان رجلاً أو إمرأة أو حتى طفلاً طالما أنه يتمتع بذكاء يكفي لتوجيه ذلك الصندوق مباشرة إلى الأمام، والضغط على الزر، أداة تُخلّص ممارسة التصوير الفوتوغرافي من ضرورة الاعتماد على أجهزة استثنائية، أو امتلاك معرفة خاصة متصلة بذلك الفن. إذ يمكن استخدام هذه الأداة، من دون دراسة مسبقة، ومن دون أن يتم اللجوء إلى الغرفة المُظلمة والسوائل الكيماوية»[2].

وبات بمقدور أي كان صنع صور فوتوغرافية، لقاء 25 دولاراً. وقد

احتوت تلك الكاميرات على فيلم جاهزٍ، وعند استعمال ما يحتويه من صور، ترسل الكاميرا إلى مصنعٍ كوداك لتظهيره. وبالطبع، مع مرور الوقت، تحسّن سعر الكاميرا وطريقة استعمالها، كما أصبح الفيلم المرن القابل للفّ أساساً لنمو انفجاري في شعبية التصوير. وظهرت أولى كاميرات «إيستمان» في عام 1888، وبعدها بسنة، طبعت كوداك أكثر من ستة آلاف «نيجاتيف» يومياً. وبين عامي 1888 و1909، ارتفع الإنتاج صناعياً بمعدل 4،7 في المئة، فزادت مبيعات معدات التصوير وموادها بمعدل 11 في المئة[3]. وشهدت مبيعات إيستمان كوداك، خلال الفترة ذاتها، زيادة سنوية زادت على 17 في المئة[4].

فقد حاز ابتكار «إيستمان»، دلالة تعدّت حقل الاقتصاد، لتصبح ظاهرة اجتماعية، وأعطى التصوير المحترف للأفراد العاديين، لمحات عن أمكنة ما كانوا ليروها لولا التصوير. وكذلك أمدّهم التصوير الهاوي، بالقدرة على تسجيل حياتهم بطريقة لم تكن ممكنة من قبل. وبحسب ما لاحظه المؤلف برايان كوي، «للمرة الأولى، أعطى ألبوم الصُور الفوتوغرافية للناس العاديين سجلاً ثابتاً عن عائلاتهم ونشاطاتها...وللمرة الأولى تاريخياً، ظهر سِجل تاريخي أصيل عن شكل الناس العاديين ونشاطاتهم، يُصنع من دون تفسير أو أفكار مُسبَقة»[5]. وفي هذا السياق، شكّلت كاميرا كوداك وأفلامها طريقة في التعبير. وبالطبع، سبق لقلم الرصاص، وفرشاة الرسم أن كانا أداتين للتعبير، لكنهما تطلبا سنوات من التدريب قبل أن يتمكّن الهواة من استخدامهما بطريقة مفيدة أو مؤثّرة. ومع كاميرا كوداك، أصبح التعبير أكثر سهولة وتلقائية وسرعة وبساطة. وبمعنى آخر، لقد جرى تخفيض

بعض العوائق أمام القدرة على التعبير. ربما لم تعجب المدققين نوعية الصور، التي يلتقطها الجمهور، ولربما جافاها المحترفون أيضاً، بوصفها مبتذلة وخالية من الدلالة. ولكن، يكفي أن تراقب طفلاً أثناء محاولته مواءمة ما يريد تصويره مع المربع الذي يراه في العدسة، كي يتولّد لديك إحساس بالتجربة الإبداعية، التي أتاحتها كوداك. إن الأدوات الديمقراطية تعطي الناس العاديين، سبيلاً للتعبير عن أنفسهم بطريقة لا تستطيعها الأدوات السابقة.

ما الذي تطلّبه ازدهار هذه التقنية؟ من الواضح أن عبقرية «إيستمان» جزء رئيسي من هذه العملية. وعلى قدر لا يقل من الأهمية، جاءت مساهمة البيئة القانونية، التي أحاطت بابتكار «إيستمان» وسمحت له بالنمو. ففي بدايات عصر التصوير، سُنّت سلسلة من القرارات التشريعية، التي كان من شأنها أن تُغيّر مسار التصوير الفوتوغرافي بصورة جذرية.

فقد توجّه بعض الناس إلى المحاكم، طالبين منها أن تصدر قانوناً يُلزم بضرورة حصول ممارس التصوير الفوتوغرافي، سواء أكان هاوياً أم محترفاً، على إذن قبل أن يمارس مهنة التقاط الصور وطباعتها. وردّت المحاكم سلبياً على هؤلاء المُطالبين[6]. وتبدو الحُجج التي قدّمها أولئك الذين نادوا بضرورة الحصول على إذن للتصوير، مألوفة حاضراً وبصورة تثير الدهشة. إذ اعتبروا أن من يصوّر إنما «يأخذ» شيئاً من الشخص أو المبنى الذي صوّره، ما يعني أنه قَرْصَنَ شيئاً ما له قيمة. وزعم بعض هؤلاء بأنه يسلب ما يصوّره شيئاً من روحه. وعلى غرار القول إن ديزني لم يكن حُرّاً في أن يأخذ أقلام الرصاص من صُنّاع شخصية ميكي ماوس، يتوجّب على أولئك المصورين

ألّا يكونوا أحراراً في أخذ صور قيّمة.

وفي مقابل ذلك، برزت وجهة نظر أخرى، يجدر أن تكون مألوفة أيضاً. بالطبع، هناك شيء له قيمة، وُضِع قيد الاستعمال. لكن، يجب أن ينال المواطنون حق التقاط الصور، التي تتعلّق بالمشاهد العامة. (استطراداً، فكّر لويس برانديس، الذي عمِل قاضياً في المحكمة العليا، بضرورة سن تشريع خاص عن التقاط الصور في المساحات الخاصة[7]). ولربما يعني ذلك أن المُصوّر يحصل على شيء مقابل لا شيء. وعلى غرار حصول ديزني على اقتباسات من «ستيم بيل، جونيور» أو من الإخوة غريم، يجدر بالمصوّر أن يكون حُرّاً في التقاط صور من دون أن يدفع مالاً لأي مصدر. ولحسن حظ السيد إيستمان، والتصوير عموماً، انحازت تلك النقاشات المبكرة لصالح القراصنة. وبشكل عام، لا يتوجب الحصول على إذنٍ قبل التقاط الصور، ومشاركتها مع الآخرين. وبدلاً من ذلك، جرى افتراض أن السماح أمر بديهي، وأن الحُريّة بداهة. ولاحقاً، سنّ القانون نصوصاً بخصوص استثناء الشخصيات المشهورة، حيث وضعت قيود على التقاط صورهم، واستعمالها من قبل المُصورين التجاريين. وبالطبع، لا يسري ذلك الأمر على الأحوال العادية، إذ يمكن التقاط صورة من دون أن يتم الحصول على ترخيص باستعمال حقوق متصلة بذلك[8].

لنحاول أن نرسم صورة افتراضية عما كانت ستؤول إليه الأمور لو سار القانون عن التصوير في الاتجاه المُعاكس. لو صيغت البداهات ضد السماح، لتوجّب على المصوّرين أن يبرهنوا أنهم يملكون إذناً قبل التقاطهم الصور. لربما قاد ذلك إلى القول بضرورة أن تحصل شركة إيستمان كوداك

على حق تظهير الأفلام، قبل إنجازها ذلك الأمر. فلو لم تستطع «إيستمان كوداك» الحصول على تلك الحقوق، لنُظر إلى عملية تظهير الأفلام باعتبارها حصولاً على منفعة متأتية من «السرقة» التي ارتكبها المُصوّر. ومثلما استفاد موقع «نابستر» Napster من اختراقات حقوق المُلكيّة الفكريّة التي جرت على يد جمهوره، تمكّنت كوداك من الاستفادة من ممارسات التعدي على «حقوق الصورة» التي كان للمصورين أن ينخرطوا فيها. **(يشير المؤلف هنا إلى التجربة الشهيرة لموقع «نابستر»، الذي ظهر إلى الوجود في عام 1999 وارتكز في عمله على تقنية موجودة في نُظُم تشغيل الكمبيوتر، مثل «ويندوز»، أي تقنية المشاركة في الملفات «فايل شيرنغ» File Sharing. وكذلك شهد الموقع، ولادة تقنية الملفات المضغوطة من نوع «أم بي 3» MP3، التي صارت لاحقاً تقنية أساسية في الموسيقى الرقمية. وأقبل الجمهور بشدة على استعمال موقع «نابستر»، ما حقق له شهرة، وانتشاراً كبيرين. وصار مساحة لتبادل الملفات الرقمية من كل نوع، مثل النصوص والكتب والموسيقى والأفلام وغيرها. واستفزّ هذا الأمر الشركات العملاقة، التي رأت أن إقبال الجمهور على الحصول على محتوى رقمي، من بعضه بعضاً وبوساطة التشارك الحُرّ، اختراق لحقوق المُلكيّة الفكريّة. وخاضت الشركات حرباً ضد «نابستر»، استطاعت ان تكسبها، ما أدى إلى إغلاق الموقع عام 2001. ولاحقاً، ظهرت مواقع على الإنترنت شديدة الشبه بموقع «نابستر»، وأوسع مدىً في عملها، مثل موقع «تورنت» Torrent – المترجم).**

بإمكاننا أيضاً أن نتخيّل قانوناً، في تلك الظروف، يفرض على أي شركة أن تبرهن على وجود ما يخولّها حق تظهير الأفلام قبل أن تشرع في ذلك الأمر فعلياً، وبإمكاننا أن نتخيّل مجتمعاً يسير باتجاه التقيّد بالأُذونات.

ربما نستطيع أن نتخيّل مجتمع الأذونات هذا، ولكن من الصعب علينا أن نرى كيف كان للتصوير أن يتطوّر ويزدهر، على النحو الذي حدث فعلياً، لو تحوّل طلب الإذن قانوناً مهيمناً فيه. في تلك الحال، سنجد فن التصوير، الذي سيتطوّر تدريجياً مع الزمن، وسيبقى المحترفون قادرين على التأقلم مع الأعباء التي يفرضها نظام الإذن. وفي المقابل، لم يكن للتصوير أن ينتشر بين الناس، وما كان لنموه بالطريقة التي سار فيها فعلياً، أن يكون. وبالتأكيد، لم يكن التصوير لينمو إلى حد يصبح فيه تقنية ديمقراطية تخدم حُريّة التعبير، كما سار الأمر عليه فعلياً.

إذا سرْتَ بسيارتك في حي «برسيديو» بمدينة سان فرانسيسكو، فقد ترى باصين أصفرين من تلك الباصات التي تستعملها المدارس، وقد كستهما ألوان متنوّعة، وصور قوية، مع لوغو يقول «فقط فكّر!» Just Think!، موضوعٍ في المساحة التي يُكتب فيها عادة اسم المدرسة. ولكن المشروعات التي يساعدها الباصان كلاهما، ليست من النوع الذي يتطلّب شيئاً صغيراً مثل ما توحي به كلمة «فقط». إذ يكتظ الباصان بالتقنيات التي تعلّم الأولاد كيفية التعامل مع الأشرطة المُصوّرة. ليست تلك الأشرطة بأفلام لـ «إيستمان كوداك»، ولا حتى من النوع الذي يوضع في مُشغّل أشرطة الفيديو. إذ تتصل تلك التقنيات بمواد إعلامية. والحق أن «فقط فكّر!» هو مشروع يعمل على تمكين الأولاد من التقنيات الرقمية، التي تتيح لهم صنع مواد مرئية- مسموعة، استناداً إلى مفهوم يقول: إن ذلك الاشتغال يمكّن الأطفال من فهم ثقافة الإعلام العام ونقدها. ويُلخّص ذلك المفهوم بعبارة «صنع الميديا هو فهمٌ للميديا». وفي كل سنة، يتنقّل هذان

الباصان كلاهما بين ما يزيد على ثلاثين مدرسة، ويدرّبان عدداً يتراوح بين 300 و500 طفل، على تقنيات تتصل بالإعلام العام الذي يحيط بهم، مع التركيز على تمكينهم من صنع مواد ميديا رقمية. ومن خلال انخراطهم في العمل على تلك التقنيات، يمارس الأطفال الكثير من التفكير. ويفتح التفكير أبواب التعلّم.. هذان الباصان ليسا رخيصين، ولكن التقنيات التي يحملانها تتناقص قيمتها باطراد. إذ تهبط أثمان أدوات تصوير أشرطة الفيديو الرقمي و«مَنتَجَتَها» وتشغيلها وعرضها، بصورة دراماتيكية. ووصف أحد مُحللي تطوّر التقنيات الرقمية، هذا الأمر بقوله: «قبل بضع سنوات، تكلّف شراء نظام متطوّر لصنع أشرطة فيديو ذات نوعية محترفة، قرابة 25 ألف دولار. ومن المستطاع اليوم الحصول على تلك النوعية من الأشرطة، وبهيئتها الرقمية، لقاء أقل من 600 دولار»[9]. ويحتوي الباصان المشار إليهما أعلاه على تقنيات كانت لتُكلّف مئات آلاف الدولارات قبل عشر سنوات أو أكثر قليلاً. ومن المستطاع راهناً أن نتصور تناسل باصات مماثلة، بل حتى صفوف متنقلة تسير عبر الولايات المتحدة كلها، كي تُقدّم للأطفال، فرصة لمزيد من التعلّم عمّا يُطلق عليه الأساتذة المُعاصرون اسم «محو أمية الميديا الرقمية».

ويُعرّف دايف يانوفسكي، المدير التنفيذي لمشروع «فقط فكّر!»، مصطلح «محو أمية الميديا الرقمية» بقوله: «إنه القدرة على فهم، تحليل وتفكيك صور الإعلام العام. ويهدف إلى جعل الأطفال قادرين على قراءة طريقة عمل الميديا، وسُبُل تركيب موادها، وأساليب بثّها وإيصالها إلى الجمهور، وكذلك الحال بالنسبة للوسائل التي يتّبعها الجمهور في الوصول

إلى مواد الإعلام العام». ربما بدا استعمال تلك الكلمات أمراً غريباً في وصف مفهوم «محو الأمية». والحال ان هذا المفهوم متصل عند أغلبية الناس، بتعلّم القراءة والكتابة. ربما كانت الحال كذلك في أوقات سابقة. وأما راهناً، فثمة وقائع تجدر ملاحظتها. إذ يشاهد الأطفال راهناً نحو 390 ساعة من البث المتلفز سنوياً، أي ما يساوي بث كمية من الإعلانات التلفزيونية تتراوح بين 20 و45 ألفا[10]، ما يفرض ضرورة تعليم الأطفال «القواعد والنحو والصرف» في الإعلام العام. وعلى غرار تعليمهم قواعد اللغة المكتوبة، ثمة ضرورة لتعليمهم نصوص الميديا. وعلى غرار تدريس الأطفال الكتابة والقراءة، مع التسامح حيال «الخربشة» الضخمة والأخطاء الهائلة، التي يرتكبونها والموضوعات الركيكة التي ينتجونها، يمكن أن يتعلّم الأطفال كتابة مواد الميديا، مع السماح لهم بصنع كثير من المواد السيّئة، على الأقل في البداية.

وعلى نحو متصاعد، تنظر أعداد متزايدة من الأكاديميين والنشطاء، إلى هذا النوع من محو الأمية، بوصفه مسألة حاسمة، بالنسبة للجيل المقبل وثقافته. وعلى الأرجح إن معظم المتعلمين يعرفون صعوبة إجادة الكتابة لما تتضمنه من اختيار الكلمات والعبارات والأسلوب والحبكة وغيرها. ولا يقل تعلّم الميديا صعوبة عن إجادة الكتابة. وبقول أكثر جذرية، لا تعرف سوى القلّة القليلة، كيفية عمل الإعلام العام، والطرق التي يتبعها في اجتذاب الجمهور وإثارة اهتمامه بقضية ما، ثم استفزاز عواطفه وإثارة شغفه.

لقد احتاجت صناعة الأفلام إلى جيلٍ بأكمله، حتى تعلّمت تلك الأشياء

وأجادتها. وحتى حينها، تركّزت الجهود على المهارة في صنع الأفلام، وليس على الكتابة عنها. ويتعلم المرء الكتابة عبر ممارسة الكتابة، والتأمل فيها أيضاً. وكذلك يتعلم المرء الكتابة بالصور عبر صنع الصور، ثم التأمل في ما يصنع من صور. لقد تغيّرت قواعد اللغة البصرية، مع تغيّر الميديا نفسها. فعندما اقتصر الأمر على صناعة فيلم ما، تضمن الأمر: «ترتيب الأشياء وألوانها وتراصفها وتناسقها وقوامها[11]»، بحسب ما أخبرتني به إليزابيث دلاي، المديرة التنفيذية في «مركز آنبرغ للاتصال» في جامعة «ساوث كاليفورنيا» وعميدة كلية السينما والتلفزيون في تلك الجامعة. لا شك أن الحواسيب فتحت فضاء تفاعلياً يسمح بـ«تمثيل» القصة والإحساس بها، ما أدى إلى تغيير قواعد الميديا. فلم يعد الشيء الأساسي يتمثل في السيطرة البسيطة على مسار الحكاية، ما رفع التقنيات الأخرى إلى مرتبة الضرورة. وقد برع المؤلف «مايكل كريشتون» في صنع الحبكة لرواياته في الخيال العلمي. وعندما فكر في صنع لعبة إلكترونية تأسيساً على إحدى رواياته، توجّب عليه أن يتعلم صنعة جديدة. فلم يكن واضحاً حتى بالنسبة لمؤلف بارع مثل كريشتون كيف يمكن قيادة الناس عبر لعبة من دون أن يشعروا بأنهم يقادون[12]. إن تلك المهارة هي بالضبط ما يتعلمه صُنّاع الأفلام. وتصف دلاي تلك الدرْبَة قائلة: «يُدهش الجمهور حين يلاحظ أنه قد اقتيد خلال فيلم ما...إن تلك القيادة تصمّم بطريقة تضمن عدم ظهورها للأعين المُشاهِدَة، فلا يُفكر أحد أنها تُمارس فعلياً...إن صانع الأفلام الماهر هو من لا تشعر بأنه قد سيطر عليك خلال شريطه». وفي المقابل، إذا شعرت بتلك القيادة، يفشل الفيلم وصانعه.

ومع ذلك، لا يمثل الجهد لنشر المعرفة بالميديا، والذهاب إلى أبعد من الكلمات، وصولاً إلى التعامل مع العناصر الصوتية والبصرية، محاولة للدفع بجيل أفضل من المخرجين. ولا يهدف ذلك الجهد إلى تحسين مهن صناعة الأفلام. وتشرح دلاي ذلك الأمر قائلة:

> «من وجهة نظري، ربما لا تكمن الفجوة الرقمية الأهم في الوصول إلى الأجهزة، وإنما في التزوّد بالقوى والمعارف اللازمة للتعامل معها. وبخلاف ذلك، سيظل عدد الذين يقدرون على الكتابة بلغة المرئي- المسموع قليلاً، ويبقى معظمنا ضمن من لا يعرفون سوى القراءة».

في الكلمات السابقة، يعني البقاء عند حد مجرد القراءة، استمراراً في التلقي السلبي لثقافة أنتجت في مكان آخر. ورديف ذلك هو حال المتلقي الخامل، والمستلقي على كنبة في مواجهة الشاشة. إنها حال الاسترخاء السلبي، والاستهلاك، وبقول آخر، الاستمرار في عالم الميديا، كما صُنع بالفعل خلال القرن العشرين. ولكن، يجب التنبّه إلى أن القرن الحادي والعشرين يمتلك ملامح مختلفة. لذلك، ثمة مسألة فائقة الأهمية تتمثل في القدرة على كتابة الميديا وقراءتها. في الحدّ الأدنى، يمكن الاكتفاء بالقراءة، مع تحسين فهم فن الكتابة بالميديا. وأفضل من الحدّ الأدنى، هو القراءة، مع فهم الأدوات التي تمكّن كاتب نصوص الإعلام البصري من قيادة الجمهور. إن الهدف من أي جهد لمحو أمية ما، وخصوصاً هذا النوع من الأمية، هو «تمكين الناس من اختيار اللغة المناسبة لما يحتاجون إلى ابتكاره أو التعبير عنه»[13]. ويتمثّل الهدف أيضاً في إعطاء التلامذة القدرة على «التواصل

باستعمال لغة القرن الحادي والعشرين»[14]. ومثل حال أي لغة، يبدع بعض الناس في لغة الميديا البصرية بسهولة أكثر من الآخرين. وتُشارك ستيفاني باريش، مديرة «معهد تدريس الميلتي ميديا» في «مركز آنبرغ»، زميلتها دلاي، في وصف مثال نافر عن المشروع الذي تنفذانه في إحدى المدارس الثانوية. وتشيران إلى أن هذه المدرسة تقع في أحد الأحياء الفقيرة في مدينة «لوس أنجلوس»، كما أنها تمثّل فشلاً على المستويات التعليمية كافة.

وفي المقابل، نفّذت باريش ودلاي، مشروعاً فيها يعطي الأولاد فرصة لاستخدام الأفلام في التعبير عن شيء يعرفه هؤلاء التلامذة جيداً وهو العنف المُسلّح. ويلتئم الفصل الدراسي في ساعات بعد الظهر، من أيام الجمعة. وسرعان ما خلق مشكلة من نوع جديد للمدرسة. ففي العادة، تعاني المدرسة كثيراً من أجل إقناع التلامذة بالمجيء إلى الصفوف، ولكنها صارت تواجه مشكلة في دفع التلامذة إلى الابتعاد عن فصل دلاي وباريش. وبحسب كلمات هذه الأخيرة، «كان التلامذة يأتون في السادسة صباحاً، ويستمرون في الصف حتى الخامسة بعد الظهر». فقد أجهد هؤلاء التلامذة أنفسهم لتعلّم شيء يفترض أن الصفوف الأخرى تسعى إلى تدريسه، وهو تعلّم طرق التعبير عن النفس. وانغمس التلامذة في البحث عن كل ما يستطيعون الوصول إليه من برامج حُرّة على الإنترنت، إضافة إلى أدوات بسيطة نسبياً تُمكنهم من مزج «الصورة والصوت والنصوص»، على حدّ تعبير باريش. وقد استطاعوا بالفعل إنتاج مجموعة من الأفلام التي تُظهر نواحي من العنف المُسلّح، يصعب على الآخرين ملاحظتها وفهمها. «لقد كان الموضوع المنتقى قريباً من حياة هؤلاء التلامذة.. لقد أعطاهم مشروعنا

أداة مكّنتهم من فهم تلك الظاهرة والتحدث عنها أيضاً»، بحسب كلمات باريش. ونجحت هذه الأداة في إعطاء التلامذة القدرة على التعبير، أكثر مما يعطيه استعمال النصوص وحدها. ووصفت باريش ذلك قائلة: «لو طلبت من التلامذة أن يعبّروا باستخدام النصوص وحدها، لرموها جانباً، ربما لأن ذلك لا يشكّل شيئاً جديداً لا يعرفونه». وكذلك من المستطاع القول إن النصوص ليست الشكل المناسب للتعبير عن هذا النوع من الأفكار. لقد جاءت قوة الرسالة التي بعثها التلامذة في نتاجاتهم، من علاقاتها مع استخدام الوسيط المرئي– المسموع في التعبير.

وسألتُ: «ألا يتعلق أمر التعليم بتدريس الأولاد الكتابة»؟ جاء الجواب إيجابياً، بالطبع، ولو أن ذلك ليس سوى جزء من عملية التعليم. ولكن، لماذا نُعلم الأولاد الكتابة؟ يهدف التعليم إلى إعطاء التلامذة درباً للوصول إلى القدرة على التعبير. ويشبه الاكتفاء بهذا القول، اعتبار تعليم الكتابة مساوياً لتدريس تهجئة الحروف. وفي مقابلتي معها، شرحت دلاي ذلك بصورة تفيض بالحيوية، فقالت:

> «ما ترغب فيه فعلياً هو إعطاء هؤلاء التلامذة سُبُلاً لتركيب المعنى. إن اكتفيت بإعطائهم النصوص، فإنهم لن يتوصلوا إلى المعاني أبداً، وببساطة لأنهم لا يقدرون على ذلك. في المقابل، لديك تلميذ ما لديه القدرة على مشاهدة الفيديو، كما يستطيع أن يمارس الألعاب الإلكترونية، ويملأ جدران الحي بالرسوم والشعارات والعبارات المقتضبة، وبإمكانه أن يفكك سيارتك ويحيلها إلى خردة. يقدر على تلك الأشياء كلها، ولكنه لا يستطيع أن يقرأ نصاً مكتوباً، ثم يأتي إلى المدرسة، فتقول له: «أنت أميّ. لا أهمية لكل ما

تفعله». وعندها، لا يعود لديه سوى أحد حلين: إما أن يصرفك من حياته، أو أن ينصرف بنفسه من المدرسة». إذا كان لديه حسّ سليم بالكرامة، فسوف يصرفك أنت من حياته. وبدلاً من ذلك، تستطيع أن تقول له: «حسناً، مع كل تلك الأشياء التي تحسن عملها، لنتحدث عن هذه المسألة. ما رأيك في أن تعزف لي بعض الموسيقى التي تعتقد أنها تعبّر عنك، أو أن تريني بعض الصور التي ترى أنها قريبة منك، أو أن ترسم شيئاً يعبّر عنك». ليس الأمر أن تعطي ولداً ما كاميرا فيديو، ثم تطلب منه أن يلهو، وأن يصنع فيلماً. بدلاً من ذلك، حاول فعلياً أن تساعده على فهم الكاميرا والفيديو، بالطريقة التي تعرفها.. بالطريقة التي تستخدم أنت فيها الكاميرا كأداة لـ«الكتابة»، ولتركيب معنى ما حول موضوع معين. يعطي ذلك الأمر قوة عظيمة له. وما يحدث تالياً، وذلك ما حدث فعلياً في الصفوف كلها، أن الأولاد يصلون إلى نقطة يشعرون معها بأنهم يرتطمون بجدار خفي. ثم يأتي إليك من يقول: «أحتاج إلى شرح هذا الأمر، وأحتاج فعلياً إلى أن أكتب شيئاً ما». وكما أخبر أحد الأساتذة زميلتي باريش، يصل الإصرار ببعضهم إلى حد إعادة كتابة المقطع ذاته 5 و6 و7 و8 مرات، كي يصل إلى المعنى الذي يريد التعبير عنه. يحدث ذلك لأنهم يحتاجون إلى ذلك، ولأنه يوجد سبب لإنجازه. لقد وصلوا إلى مرحلة أحسوا فيها بالحاجة إلى قول شيء ما، بدل المشاغبة في الصفوف. واحتاجوا فعلياً إلى أن يستعملوا لغة ربما لا يتحدثونها بطلاقة، ولكنهم باتوا على دراية بأن لديهم الكثير من القوة في تلك اللغة».

عندما تحطّمت طائرتان مدنيتان حينما ضربتا البرجين المزدوجين لـ«مركز التجارة العالمي» في نيويورك، وضربت ثالثة مبنى «البنتاغون»، وهوت رابعة في حقل في ولاية بنسلفانيا، ركّزت الميديا العالمية اهتمامها

على ذلك الحدث وأخباره. وأعيدت تلك القصة، مع كل ما تراكم عليها، على مدار الساعة، لأيام وأسابيع، وخصوصاً عبر أجهزة التلفزة التي ثابرت على نقل تلك المواد إلى أعين شاهدتها مراراً وتكراراً. وبات كل خبر يمثّل إعادة إخبار، وخصوصاً في التغطية التلفزيونية لهذا الحدث الإرهابي. والحال أن العبقرية الجهنمية للمخطط الإرهابي، نظّمت تلك الضربات بحيث تصدم الطائرة الثانية البرج، بعد تنبّه وسائل الإعلام إلى الضربة الأولى، ما ضمن مشاهدة عالمية لها. وشيئاً فشيئاً، صارت إعادة الأخبار أمراً «مألوفاً»، من شدّة التكرار، كما صار حضور الحدث بصرياً يترافق مع موسيقى خاصة به، ومع ظهور مواد بصرية متنوّعة ترافق بثها على شاشات التلفزة، بدا وكأن المقابلات التي تُصاحب هذا البث، تسير وفق معادلة محددة. فقد سار التلفزيون ضمن شيء من «التوازن» والجدية. ومع التكرار وظهور أثر الزمن، باتت الأنظار تنتظر إعادة الأخبار ومشاهدها، وكأنها شيء ينتمي إلى «الأخبار التي تظهر كترفيه بصري»، على الرغم من أن محتواها فائق المأساوية.

ولكن، سرعان ما ظهر شيء آخر، إضافة إلى الأنباء عن «مأساة 11 سبتمبر/ أيلول». وجاء الجديد إلى العيون التي تراقب الإنترنت، حيث ظهرت تلك الأحداث ذاتها، ولكن بصورة مختلفة. إذ حملت مواد الإنترنت عن حادث 11 سبتمبر/ أيلول، مذاقاً مختلفاً. صنع البعض عروضاً للشرائح الضوئية، على طريقة «باور بوينت»، تمزج بين صور منتقاة من أمكنة متنوّعة، مع تعليقات على الشرائح الضوئية المستخدمة في العرض. وأضاف بعضهم إلى الصور، رسائل من أنواع مختلفة. ومزج بعضهم الصور أو الأشرطة عن

9/11 مع موسيقى ومواد صوتية. وباختصار، ظهرت صور غير عادية، كأنما لتُعبّر عن صعود ثقافة كانت متنحية ومختبئة عالمياً. والحق أن هذا التعبير مقتبس من كتاب مايك غودين «حقوق رقمية». وتجمّعت مواد الإنترنت عن أخبار الحادث شغل العالم. صحيح أن «إيه بي سي» و«سي بي أس» كانتا هناك، ولكن الإنترنت وصلت إلى ذلك الحادث أيضاً. ليس ما سبق بمديح للإنترنت، على الرغم من أن الذين يدعمون هذا النوع من حُريّة التعبير قد يميلون إلى مديح هذه الشبكة. فعلى غرار التجربة مع التصوير الفوتوغرافي، وكوداك إيستمان، مكّنت الإنترنت الناس من أن يلتقطوا صورهم الخاصة.

وعلى غرار ما يتعلمه الأطفال في باصي «فقط فكّر!»، مُزجت تلك الصور بالكلام والصوت. وعلى عكس التقنيات البسيطة في التقاط الصور، مثل حال الكاميرا العادية، تتيح الإنترنت صنع الابتكارات ومشاركتها مع أعداد هائلة من الناس، وخصوصاً على نحو تلقائي. يشكّل هذا الملمح، شيئاً جديداً في الثقافة وتقاليدها، بمعنى أن الأمر لم يعد يتوقّف عند مجرد القول: لقد بات من المستطاع التقاط الثقافة بصورة ميكانيكية، كما أن الأحداث يمكن وضعها في مواد بصرية تحمل تعليقاً ونقداً، بل تعدّى ذلك ليصل إلى القول إن هذا المزيج من الصور والأشرطة الملتقطة، مع الصوت والموسيقى والتعليق، يمكن نشره عالمياً عبر بثّه فورياً على الإنترنت.

لم يكن 9/11 شذوذاً، بل بداية. فبعده بوقت قصير، نما بسرعة شكل مبتكر من الاتصال قد انتشر بقوة، ودخل الوعي العام: إنه الـ«بلوغ» Blog. (يشتق مصطلح «بلوغ» من إدماج كلمتي «ويب» Web، التي تشير إلى الإنترنت،

و«لوغ» log، التي تشير إلى جدول مُدوّن بالأرقام عن شيء ما، مع الإشارة إلى أن الكلمة الأخيرة مقتبسة من كلمة «لوغاريتم» Logarithm أو الجداول التي وضعها العالِم الشهير الخوارزمي. وفي الإدماج، أُخِذ حرف «بي» B للإشارة إلى الويب، واتصل مع «لوغ»، فصار «بلوغ»، وباتت الكلمة تعني «المُدوّنة الإلكترونية» (أو المُدوّنة الرقمية) على شبكة الإنترنت» - المترجم).

ويشبه الـ«بلوغ» نوعاً من المذكرات الشخصية المُعلنة للعموم. وفي بعض الثقافات، مثل حال اليابان، يعمل الـ«بلوغ» مثل مفكرة شخصية. وفي ثقافات أخرى، يُعلن الـ«بلوغ» الحياة الشخصية، ويضعها في متناول العموم، فكأنه مذكرات «جيري سبرنغر»، مكتوبة بالطريقة الإلكترونية، ومتاحة لكل من يرغب في قراءتها عالمياً.

وسار الـ«بلوغ» في الولايات المتحدة سيراً متميّزاً.. يستخدمه بعضهم ببساطة، للحديث عن حياته الخاصة، فيما يستعمله كثيرون وسيلة للانغماس في الشأن العام. ودخلت بعض المُدوّنات الإلكترونية في نقاش مسائل ذات اهتمام عام أمريكياً، منتقدة الآراء التي تراها غير صحيحة، وكذلك الحال بالنسبة للسياسيين وقراراتهم. ومنحت تلك الـ«بلوغات» أيضاً حلولاً لمشكلات عامة. وتدريجياً، أعطت صفحات الـ«بلوغ» إحساساً بأنها مكان للقاءات العامة في العالم الافتراضي للإنترنت، مع عدم ضرورة حضور الجميع في الوقت ذاته، وغياب الترابط عن النقاشات. وغالباً ما تميل المُدوّنات الإلكترونية إلى الحضور لفترة قصيرة، وتستخدم كلمات استعملها آخرون، مع الإضافة إليها أو انتقادها. ولعلّ من المستساغ القول إنها الشكل الأكثر أهمية للخطاب العام غير المُنظّم. ربما كانت تلك عبارة

قوية، ولكنها تشير إلى أشياء معينة في الديمقراطية و«البلوغ». ثمة ما يصعب على المواطنين الغيورين القبول به: لقد ضمرت الديمقراطية في الولايات المتحدة. بالطبع، لدينا انتخابات، كما نملك محاكم لا تتردد في حسم نتائج الانتخابات عبر عدّ الأصوات. **(من الواضح أن الكاتب يشير إلى سابقة فريدة في تاريخ انتخاب الرؤساء في الولايات المتحدة، تمثّلت في حسم نتيجة السباق الرئاسي بين جورج دبليو بوش، ومنافسه آل غور، عن طريق إعادة عدّ الأصوات في منطقة «تالاهاسي» في فلوريدا، التي كانت موضع تنازع بين هذين المُرشحين. وثمة نقاش خلافي في أمريكا حول البعدين القانوني والسياسي لهذه الخطوة، لأن السلطة القضائية، التي تعيّن من قبل السلطة التنفيذية ولا تصل إلى موقعها بالانتخاب، تولّت حسم المنصب الأول في السلطة التنفيذية التي تنتخب بالاقتراع العام المباشر، وهو أعلى تفويض من الشعب في النظام الديمقراطي- المترجم).**

ويصوّت عدد قليل نسبياً من الناس في الانتخابات التي غدت دوراتها روتينية، وتُدار بحرفية عالية. ومع ذلك، يميل معظمنا إلى الظن بأن هذه ديمقراطية.

ولكن الديمقراطية لم تكن أبداً مسألة انتخابات. إذ تعني الديمقراطية حكم الشعب، حيث إن الحكم يعني شيئاً أكثر من مجرد الانتخابات. وفي تقاليدنا، إن ذلك يعني أيضاً السيطرة عبر محاججة منطقية. تلك كانت الفكرة التي أمسكت بخيال «أليكسس دي توكفيل»، المحامي الفرنسي الذي كتب الوصف الأهم عن البدايات الأولى لـ«الديمقراطية في أمريكا». لم تكن الانتخابات العامة هي التي خلبت لبّه، بل هيئة المُحلفين، وهي المؤسسة التي تعطي الناس العاديين حق الحكم بالحياة أو الموت لمواطنين

آخرين.

(يشير المؤلف إلى أن النظام القضائي في الولايات المتحدة يعتمد على «القانون العام» الذي يرتكز على مفهوم الجريمة التي تحدد عقوباتها بحسب ما يراه المجتمع في زمان ومكان محددين، وهو ما تنهض به هيئة المُحلفين التي يجري اختيارها من المجتمع المحلي. وبالتالي، فإن مفاهيم الجريمة والخطأ والصواب تتغير باستمرار، ما يضمن سيولة القوانين وتطورها بحسب متغيّرات الزمان والمكان والثقافة والمجتمع وغيرها. - المترجم).

وأكثر ما خلب خيال «توكفيل» أن هيئة المحلفين لا تكتفي بالتصويت، بل إن أعضاءها يتناقشون للوصول إلى تحديد ما هو «صواب». ويحاول أعضاؤها إقناع بعضهم بعضاً بالـ«صواب». وفي الحالات الإجرامية، يفترض بتلك الهيئة أن تتوصل إلى إجماع كي تصدر حكمها[15]. وراهناً، تبدو هذه المؤسسة وكأنها تذوي أمريكياً، ولا يُلحَظ جهد منظّم لتدعيم المداولات بين المواطنين. ويسعى بعضهم إلى إيجاد مؤسسة تُجسد ذلك الجهد[16]. وفي بعض بلدات ولاية «نيوإنغلند»، تبقى المداولات العامة فعّالة. وفي المقابل، فبالنسبة لأغلبية الناس، لا يتوافر الوقت ولا الحيز لإجراء «مداولات ديمقراطية». والأدهى، انه لا يتوافر إذن بإجراء مثل تلك المداولات. لقد وصلت الديمقراطية الأقوى عالمياً إلى ما يشبه العرف القوي، بعدم الحديث في السياسة. إذ من غير اللائق النقاش سياسياً مع أناس لهم وجهة نظر مُغايرة. وعلى نحو متزايد، يتجه الخطاب السياسي نحو العزلة. ونعرف أن الخطابات المعزولة تصبح أكثر تطرفاً[17]. بات كل منّا يقول لأصدقائنا ما يرغبون في سماعه، كما لم نعد نسمع أكثر مما يقوله الأصدقاء.

وهنا، من المستطاع إدخال الـ«بلوغ» على هذه المعادلة، فيظهر فورياً أنه قادر على حلّ جانب أساسي في المشكلة. إذ يضع الناس آراءهم على المُدوّنة في أي وقت يشاؤون، ويقرأون المُدوّنات الإلكترونية في الوقت الذي يروق لهم أيضاً. يصبح التوقيت مسألة حساسة عندما يتعلق بضرورة الوصول إلى مواد محدّدة في وقت معيّن بعينه، وهو ما يسمى التَواقُت، كحال أوقات الاستماع إلى نشرات الأخبار على الراديو، أو مشاهدة برامج التلفزة، لذلك، تزيد فرص التواصل في التقنيات التي تتيح الإفلات من التواقت، مثل المواد التي ترسل عبر البريد الإلكتروني.

وتفسح المُدوّنات الإلكترونية، فرصة لظهور آراء الناس، من دون أن يضطروا إلى التجمّع في مكان عام كي يعبّروا عنها. وأبعد من ذلك، أوجدت المُدوّنات الإلكترونية حلاً لمشكلة تسيّد الأنماط المعيارية. فلغاية الآن، لا يوجد نمط معياري سائد في فضاء هذه المُدوّنات الرقمية، ولا في سياساتها. من المؤكد أن السياسة تملأ الكثير من فضاء المُدوّنات الإلكترونية، ومن الاتجاهات كلها. وتتوزّع انتماءات المُدوّنات الرقمية الأمريكية الأكثر شهرة، على المحافظين والليبراليين، إضافة إلى حضور الطيف السياسي برمته فيها. ويلاحظ أن المُدوّنات الإلكترونية غير السياسية، لا تتوانى عن تغطية الموضوعات السياسية، عندما تستحق الأحداث ذلك الاهتمام. ولربما اختفى اسم المرشح الرئاسي الديمقراطي هوارد دين من السباق الرئاسي للعام 2004، لكنه ظل حاضراً في المُدوّنات الرقمية. وتجدر الإشارة إلى أن قلة عدد قُرّاء «بلوغ» ما، لا تعني غياب تأثيره.

تمارس المُدوّنات الإلكترونية تأثيراً مباشراً على تغطية الأحداث من قِبل

وسائل الإعلام الشائعة. لنأخذ قضية السيناتور «ترنت لوت» كمثال. أثناء حفلة للسيناتور «ستروم ثرموند»، «أساء» «لوت» الحديث، وخُصوصاً عندما امتدح سياسات «ثرموند» المؤيدة للفصل بين البيض والسود. وقد ظن «لوت» أن أقواله ستتبدد من وسائل الإعلام خلال 48 ساعة. وحدث ذلك فعلياً. ولكن السيناتور «لوت» لم يُحسن حساب دورة حياة الحدث في فضاء المُدوّنات الإلكترونية، وأبدى المُدوّنون الرقميون (يُسمون «بلوغرز» Bloggers أيضاً)، إصراراً على متابعة تلك القصة. ومع مضي الوقت، استطاعوا الوصول إلى مناسبات أخرى أظهر فيها السيناتور لوت «إساءات» مماثلة.. تجمعت تلك القصص، وبعدها، عادت لتصُبّ مُجدداً في الوسائل الرئيسة للإعلام العام. وفي النهاية، أُجبر «لوت» على الاستقالة من منصبه كزعيم للأغلبية في مجلس الشيوخ[18]. وربما نجم الفارق في دورة حياة الحدث بين المُدوّنات الرقمية والوسائل التقليدية للميديا، عن غياب الضغوط التجارية عن «البلوغرز». فالحال أن التلفزيون والصحف هما من أبرز الهيئات التجارية، ويتوجّب عليهما الاجتهاد لإبقاء انتباه الجمهور مُركّزاً عليهما. وإذا خسرا مشاهدين وقرّاء، فقد خسرا المال أيضاً علماً أنه يتوجّب عليهما الاستمرار في الحركة، مثل سمك القرش.

ولا يعاني المُدوّنون الإلكترونيون أي ضغوط مماثلة، لذا فإنهم يستطيعون أن يمتلكوا هواجس، وأن يركّزوا طويلاً، وأن يبقوا جديين. وإذا كتب بلوغر قصة مثيرة، فإن أعداداً متزايدة من الناس، تستحدث وصلات إلكترونية مع تلك القصة. ومع زيادة عدد الروابط المتصلة بقصة ما، تزيد قيمتها بين نظيراتها من القصص. وفي العادة، يميل الناس إلى قراءة ما هو شائع. وفي

حال المُدوّنات الرقمية، يصل نصّ ما إلى الذيوع عبر عملية ديمقراطية جداً من التقويم المفتوح.

ثمة طريقة أخرى، تؤدي إلى امتلاك المُدوّنة الإلكترونية دورة حياة مختلفة عن الصحافة الشائعة.

فبحسب «دايف وينر»، أحد آباء ظاهرة الـ«بلوغرز»، تتمثّل هذه الطريقة الثانية في غياب «صراع المصالح». وقال لي وينر، الذي عمل طويلاً مبرمجاً لتطبيقات الكمبيوتر: «أعتقد أنه يجدر بك التنبّه إلى أهمية «صراع المصالح».. إلى أن صحافياً هاوياً لا يملك شيئاً يجرّه إلى «صراع المصالح»، أو إلى أن ذلك الصراع يظهر له بوضوح، ما يمكّنه من مواجهته والتخلّص منه».

كلما ازداد تمركّز الميديا، أصبح صراع المصالح أكثر حدّة. تستطيع الميديا المتمركزة في أيد قليلة، أن تخفي عن الجمهور أكثر من وسائل الإعلام غير المتمركزة. فمثلاً، بعد حرب العراق، اعترفت شبكة التلفزة الشهيرة «سي أن أن» بأنها أخفت الكثير من الحقائق عن تلك الحرب، لأنها خشيت على موظّفيها بالذات، من تداعيات ما أخفته[19]. وكذلك تحتاج الميديا المتمركزة إلى أن تقدّم رواية أكثر تماسكاً. وفي خضم حرب العراق، قرأتُ نصاً في مُدوّنة على الإنترنت، كتبه شخص شاهد بثاً تلفزيونياً حيّاً لصحافية مرافقة للجيش الأمريكي، ولاحظ أن المكتب الرئيس لتلك التلفزة، دأب على القول لمراسلته إن تغطيتها قاتمة، وإنها تحتاج إلى قصة أكثر تفاؤلاً. وردّت المُراسلة بقولها: إن مثل تلك القصة لا أهمية لها، فردّ المكتب قائلاً: إنهم لهذا السبب كتبوا كلمة «القصة» على الشاشة.

يعطي فضاء «البلوغرز» للهواة، منفذاً للدخول إلى النقاش. ولا يقصد بكلمة «هواة» غياب الخبرة، ولكنها تحمل المعنى الذي نشير إليه عند حديثنا عن الرياضيين الهواة. إذاً، فالقصد أنهم لا يتلقون أجراً لقاء تقاريرهم. وكذلك يتيح فضاء الإنترنت، الفرصة أمام أعداد أكبر، وشرائح أكثر تنوّعاً، كي تسهم في تغطية حدث ما. وظهر ذلك بوضوح في عمل «البلوغرز» أثناء كارثة مكوك الفضاء «كولومبيا»، عندما استعمل المئات من الناس، الإنترنت وسيلة للإخبار عما شاهدوه[20]. كما يدفع فضاء «البلوغرز» الجمهور إلى قراءة مروحة طيف واسعة من الآراء، مع ترك المجال لهم لـ«الاستدلال» والوصول إلى الحقيقة، على حدّ تعبير وينر. وفي وصفه لـ«البلوغرز»، يرى وينر أن: «التواصل المباشر مع الجمهور، هو أساس المُدوّنات الرقمية»، مع كل ما يتضمنه ذلك من منافع ومضار. ويبدي وينر تفاؤلاً بمستقبل الصحافة، التي تُصاب بعدوى المُدوّنات الرقمية. ويتوقع أن تصبح كتابة المُدوّنة الإلكترونية، جزءاً من المهارات الأساسية للصحافيين. وليس من الواضح، مدى إحساس الصحافة بالسعادة جرّاء هذا التغيير، خصوصاً مع ظهور قصص عن صحافيين طُلب منهم أن يقلّصوا ممارساتهم للتدوين الإلكتروني[21]. ويشير ذلك بوضوح، إلى أن الوضع الحاضر يمثّل حالاً انتقالية.

وفي حديثه معي، وصف وينر هذا الوضع قائلاً: «كثير مما نفعله حاضراً يشبه تدريبات الإحماء». هناك مجموعة كبيرة من الأشياء التي يجب أن تنضج، قبل أن يصل فضاء البلوغرز إلى إنضاج قدرته على التأثير. ولاحظ وينر أيضاً أن معظم ما يدخل إلى ذلك الفضاء من محتوى لا يشكّل اختراقاً لحقوق المُلكيّة الفكريّة على الإنترنت، مستنتجاً «سنكون آخر من يغلق

عمله على الشبكة».

ويؤثر فضاء البلوغرز على الديمقراطية. ويعتقد وينر أن ذلك يحدث «لأنك لا تعمل لمصلحة من يتحكّم بك، ما يعني غياب الرقابة». إن ذلك لصحيح. وتتأثّر الديمقراطية بهذا الفضاء عبر طريقة أخرى. فمع إقبال أعداد متزايدة من الناس على التعبير عن آرائها على الإنترنت، والدفاع عن ذلك بالكتابة، سيغيّر ذلك الطريقة التي يتصور فيها الناس معنى المسائل العامة. إذ يسهل أن تفكر في كونك مخطئاً، ولكن الأمر يصبح أكثر صعوبة عندما ينتقد آخرون نتاجات عقلك. وبالطبع، يندر وجود من يقرّ علناً بأنه أُقنع بخطئه. والأكثر ندرة أن يستطيع الإنسان تجاهل ظهور ما يبرهن على خطئه. وتتحسّن الديمقراطية مع كتابة الأفكار ونقاشها ونقدها. وراهناً، تتوافر بضع ملايين من المُدوّنات الإلكترونية على الإنترنت، وتشهد ممارسات تدعّم الديمقراطية. ومع تزايد عددها، ستصبح ظاهرة جديرة بكتابات مستقلة حولها.

يترأس جون سيلي براون، علماء شركة «زيروكس». وفي موقعه على الإنترنت، يصف براون عمله بأنه يتركز على: «التعلّم إنسانياً....وصنع بيئات معرفية تناسب عملية الابتكار». وبذا، ينظر براون إلى التقنيات الرقمية في الابتكار، من منظور مختلف عما قدّمته من آراء. وأثِقُ في حماسته للتقنيات التي تُحسّن من الديمقراطية، ولكنه أكثر حماسة للتقنيات التي تؤثّر على التعلّم. ويعتقد براون بأننا نتعلم باللهو. ويشرح ذلك قائلاً: «تمارس أغلبيتنا اللهو في سنوات مبكرة، عبر ما تفعله بالدراجة والموتورسيكل وآلة جزّ العشب والسيارة والراديو وغيرها. ويبدو أن التقنيات الرقمية تفتح

الباب واسعاً لنمط آخر من اللهو الذي يطاول الأفكار المُجرّدة، على الرغم من اتخاذها شكلاً مادياً ملموساً. فمثلاً، لا يكتفي الأولاد في مشروع «فقط فكّر!» بالتفكير في الصور التجارية للسياسيين، إذ يوصلهم استعمال التقنيات الرقمية إلى الإمساك بالأدوات التجارية والتلاعب فيها، بمعنى أنهم يلهون بها، كي يعرفوا كيف تستطيع إنجاز ما تُنجزه فعلياً. وتُطلق هذه التقنيات الرقمية لدى الأولاد، ميلاً إلى الانخراط في نوع من الترقيع، الذي يفضّل براون أن يُسمّيه «الكولاج الحُر». وينغمس بعض هؤلاء في الإضافة أو التحويل للأعمال الترقيعية، التي صنعها بعضهم الآخر.

وتعطي حركة «برمجيات حُرّة» / «برمجيات مفتوحة المصدر» (وتُعرف باسمها المختصر «أف أس/أو أس أس» FS/OSS) أفضل مثال على الاشتغال باللهو. وتصنع حركة «برمجيات حُرّة» / «برمجيات مفتوحة المصدر» تطبيقات للكمبيوتر، مع تقاسم شيفرة المصدر فيها مع المستخدمين. لذلك، يستطيع أي شخص، الحصول على تلك التقنية، التي تصنعها تلك الحركة، كما يستطيع كل من تتملكه الرغبة في تعلّم كيفية صنع تفاصيل تلك التقنيات، أن يتلهى بشيفرة المصدر!

ويصف براون ذلك بقوله: «تخلق هذه الفرصة، منصة للتعلّم من نوع جديد كلياً.. يكفي أن تبدأ في التعامل معها، كي تُطلِق للمجتمع كولاجاً حُرّاً، بحيث يستطيع آخرون أن يبدأوا من حيث انتهى عملك. وبفضل تقاسم شيفرة المصدر معهم، يستطيعون اللهو بما فعلت، وتجربته فعلياً، ثم يشرعون في تحسينه..بهذا المعنى، يصبح كل جهد تعلّماً وتتلمذاً.. إن «برمجيات حُرّة» / «برمجيات مفتوحة المصدر» هي منصة رئيسة للتتلمُذ».

في سياق تلك العملية، يظهر أن ما تلهو به فعلياً هو أفكار مُجرّدة، فذلك ما تكونه شيفرة المصدر. ويقول براون: «انتقل الأولاد إلى عيش فيه امتلاك القدرة على اللهو بالأفكار المجردة.. إن هذا اللهو لا يجري في العزلة، مثل لهو يافع في كراج المنزل بمعزل عن الآخرين.. لنلاحظ أن هذا اللهو يتناول منصة اجتماعية، ويطاول ما صنعه آخرون، وكلما زاد اللهو، تحسن أداء الأولاد، وكلما تحسّن إداؤهم، تعلّموا أكثر.

يحدث أمر مُشابه على صعيد المحتوى.. يحدث ذلك بطريقة جماعية وتعاونية، عندما يكون ذلك المحتوى جزءاً من شبكة الإنترنت. ويصوغ براون أفكاره حول هذا الأمر بقوله: «تشكّل الإنترنت، الوسيط الأول الذي يعلي من شأن أشكال متعدّدة من الذكاء، ساعدت تقنيات مبكرة، مثل الآلة الكاتبة، على تضخيم النص. ولكن ما تُضَخّمه الإنترنت يذهب إلى أبعد من النصّ. إذا كنت موسيقياً أو فناناً أو صانعاً لمواد بصرية، فإن الإنترنت تعطيك الكثير كي تبدأ بالاشتغال عليه، ما يعني أنها تُعلي من شأن أنواع متعدّدة من الذكاء، وتُضخّمها».

تتقاطع أفكار براون مع ما ينخرط فيه مشروع «فقط فكّر!» وتقول إليزابيث دلاي وستيفاني باريش: إن اللهو، بالثقافة يؤدي إلى تعلّمها وإبداعها.

يطوّر هذا النوع من اللهو المواهب بطريقة مختلفة، ويُنمي إدراكاً مختلفاً عند الصغار. وعلى الرغم من ذلك، فإن حُريّة اللهو بتلك الأشياء ليست مضمونة. وكما ستُظهر الفصول التالية في الكتاب، تتعرض هذه الحُريّة إلى التقييد على نحو متزايد. وبينما لا يخامر أحداً الشكّ في أن أباك كان حُرّاً في امتلاك الحق باللهو بسيارة العائلة، فمن المشكوك فيه جداً أن

يحوز أولادك حق اللهو بالصور التي ستحيط بهم طوال الوقت. إذ يتدخل القانون (وكذلك التقنية بصورة متزايدة)، في حُريّة من شأن الحشرية والتقنية تنميتها. وبات هذا التدخّل بؤرة لتفكير البحّاثة والأكاديميين. وطوّر البروفيسور إد فلتِن حججاً قوية لصالح «الحق في اللهو»، بالشكل الذي يظهر به في علوم الكمبيوتر، وفي المعرفة عموماً[22]. وفي المقابل، يركّز براون تفكيره على المراحل المبكرة، ولنقل إنها الأكثر أهمية، لأنه يضع نصب عينيه، الصغار لهوهم وتعلّمهم وما يقدرون على الإتيان به (أو عدم القدرة) من جهة، والطريقة التي يقيّد بها القانون هذه الأشياء من جهة أخرى. ويعرض براون وجهة نظره قائلاً: «اللهو بالذكاء الرقمي، هو المساحة التي يتّجه إليها التعليم في القرن الحادي والعشرين. يجدر بنا فهم الطرق التي ينمّي بها الأطفال، التفكير الرقمي عندهم، وما يريدون أن يتعلّموه...ومع ذلك، يبدو أننا نبني نظاماً قانونياً يعمل على قمع شامل للميول الطبيعية عند أطفال العصر الرقمي...ثمة تناقض هائل. فمن جهة نعمل على تطوير تقنيات من شأنها تحفيز عمل ستين في المئة من الدماغ، ولكننا نبني نظاماً قانونياً يعمل على إغلاق هذا القسم من الدماغ».

وبقول آخر، نصنع راهناً تقنية تستطيع أن تمزج سحر كوداك مع الصوت والصور المتحركة، وكذلك، بإمكانها وضع تعليقات مكتوبة، إضافة إلى فرصة لنشر الابتكار في كل مكان. ولكننا نراكم بنياناً قانونياً يقفل آفاق هذه التقنية. وأسرّ لي «برويستر كاهل»، وهو شخصية لعبت دوراً كبيراً في تطوّر الإنترنت، يأسه المرير حيال هذا التناقض قائلاً: «من المستحيل التحكّم بالثقافة».



الفصل الثالث: كاتالوغات

في خريف عام 2002، تم تسجيل جيس جوردن، وهو شاب نيويوركي يقطن في ضاحية أوشينسايد، كطالب في السنة الأولى في «معهد راينسلر للبوليتكنيك» (يشتهر أيضاً باسمه المختصر معهد «آر بي أي» RPI)، ومقره نيويورك أيضاً. وعلى الرغم من أنه لم يكن متخصصاً في برمجة الكمبيوتر، إلا أنه شرع في نوع من اللهو الإلكتروني المألوف لدى الشبيبة، بمعنى اللعب، والملاعبة مع ما تصل إليه يداه عبر لوحة المفاتيح، وشرح في مداعبة غير هادفة (لم يكن يبحث عن ربح، ولا حاول صنع مشروع ولا تأسيس شركة) مع تقنيات محرك البحث المُخصّص للشبكة الداخلية التي تربط كمبيوترات معهد «آر بي أي». ويعتبر هذا المعهد من أبرز مؤسسات بحوث التكنولوجيا في أمريكا، ويمنح درجات تشمل الهندسة والمعلوماتية وتصميم المباني وغيرها. ويأتي 65 من طلبته ضمن شريحة العشرة في المئة الأكثر تفوقاً في المرحلة الثانوية. وبذلك، يشكل معهد «آر بي أي» نموذجاً للمزيج من الموهبة والخبرة والقدرة على الخيال والمهارة في التنفيذ، وهي أشياء تميّز جيل العصر الرقمي، وشبكاته الإلكترونية. وتربط الشبكة الداخلية

في معهد «آر بي أي»، كمبيوترات الطلبة والكليات والإدارة، بما يُمكّن كلاً منهم من التخاطب مع الآخر. وكذلك تملك الشبكة الداخلية، منفذاً إلى شبكة الإنترنت أيضاً، لكنها تعمل وكأنها مرشح («فلتر») باتجاه وحيد، بحيث لا تصل محتويات الشبكة الداخلية إلى الإنترنت، ولكنها تعطي طلبة المعهد مدخلاً إلى محتويات الإنترنت، إضافة إلى ربطها «الحميم» بين أفراد معهد «آر بي أي» كلّهم.. ثمة قياس لمدى «حميمية» محرّكات البحث.

فمثلاً، نال محرك البحث «غوغل» شهرته من خلال قدرته على نسج علاقة حميمة مع الجمهور، بالنظر إلى قدرته على تحسين عملية البحث عن المعلومات على الشبكة. وكلما كانت محركات البحث أكثر تخصّصاً، استطاعت إداء تلك الحميمية بصورة أقوى. وتعطي الشبكات الداخلية للشركات، نموذجاً واضحاً عن عمل محركات البحث الحميمة، لأنها تُصمّم بطريقة تجعل الموظفين قادرين على الوصول إلى محتويات الشركة كافة. وعلى غرارها، تسير محركات الجامعات. وتأتي قوة محركات البحث الداخلية من التقنية المُستخدمة فيها. فمثلاً، صنعت شركة «مايكروسوفت» العملاقة (صاحبة نظام التشغيل «ويندوز» ذائع الصيت)، تقنية تعطي محركات البحث القدرة على ربط الملفات الموضوعة على شبكة ببعضها بعضاً، ما يسهّل المشاركة في ما تحتويه تلك الملفات من مواد رقمية متنوّعة. وركّز جيس على الاستفادة من هذه التقنية، أثناء عمله على تطوير محرك البحث الداخلي للمعهد، فأعَدّ قائمة بالملفات الموضوعة على شبكة معهد «آر بي أي». لم يكن جيس أول من صنع محرك بحث مصمّماً للعمل على الشبكة الداخلية لـ«آر بي أي»، بل لم يزد محركه على كونه تعديلاً

لمحركات مماثلة صُنِعت قبله. وتمثّل التطوير شبه الوحيد، الذي أدخله على تلك المحركات، في أنه استطاع أن يحلّ مشكلة تقنية عانت منها تقنية «مايكروسوفت» للمشاركة في الملفات التي كانت تتسبّب أحياناً في توقّف عمل الكمبيوترات. والحال أن تلك التقنية كانت تؤدي إلى تعطّل الكمبيوتر، إذا جرت محاولة الدخول إلى ملف على الشبكة. وباستخدام محرك بحث في نظام «ويندوز»، يتعطل الكمبيوتر على الفور إذا كان ذلك الملف غير متصل لحظتها مع الشبكة، بمعنى أن الحاسوب الذي يحتويه مطفأ. وكل ما فعله جيس هو أنه ابتكر زراً يخبر عن حال الملف المرغوب في الوصول إليه، وعما إذا ما زال موضوعاً على الشبكة أم أن الحاسوب الذي يحتويه قد أطفئ. وُضِع محرك جيس قيد الاستخدام في أكتوبر/ تشرين الأول عام 2002. وفي الشهور الستة التالية، تابع تطوير التحسين، الذي أدخله على البحث، ما جعله يصل إلى جهوزية جيدة، في مارس/آذار عام 2003. وضمّ فهرس هذا المحرك، قائمة احتوت عناوين مليون ملف موجود على الشبكة الداخلية لمعهد «آر بي أي»، تحتوي على أنواع متعددة من المحتوى. وبقول آخر، شملت تلك القائمة، ملفات تحتوي على صور تساعد تلامذة المعهد على صنع مواقعهم الخاصة على الإنترنت، ونسخاً من مقالات وبحوث وكتيّبات علمية وأشرطة مُصوّرة بأيدي الطلبة، وكُتيّبات جامعية وغيرها.

وبقول آخر، صارت محتويات الحواسيب المترابطة عبر الشبكة الداخلية لمعهد «آر بي أي» متاحة لجميع أفراد تلك المؤسسة. وبصورة طبيعية، شملت تلك المواد، ملفات للموسيقى أيضاً، على الرغم من أن حجمها

لم يزد على ربع العناوين التي أوردها جيس في فهرس مُحرّك البحث الذي طوّره. ويجدر توضيح نقطة مهمة وهي أن جيس لم يفعل شيئاً لحثّ مستخدمي المحرك على الوصول إلى ملفات الموسيقى، وكذلك لم يعدّل شيئاً في ذلك المحرّك بطريقة تجعله قادراً على استهداف ملفات الموسيقى بصورة خاصة. لم يزد الأمر على كون جيس شاباً يافعاً يتلهى إلكترونياً بأن يجرّب مهارته في التعامل مع تقنية تُشبه ما يستعمله محرك البحث الشهير «غوغل»، في الجامعة التي يدرس فيها تقنية المعلوماتية، ما يضع التلهي الإلكتروني ضمن قائمة الأهداف التعليمية. وعلى عكس الحال مع «غوغل» أو «مايكروسوفت»، لم يحصل جيس على أي أموال لقاء هذا النشاط، بل إنه لم يكن متصلاً بأي شركة تستطيع الاستفادة من تجربته. وبصورة حرفية، كان جيس شاباً يلهو بالإلكترونيات، ضمن بيئة تعليمية تفترض أن يقوم بمثل تلك الأمور تماماً.

في أبريل/ نيسان عام 2003، اتّصل عميد الطلبة في «آر بي أي» بجيس، كي يخبره بأن «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا» Recording Industry of America (تُعرف باسمها المختصر «أر أي إيه إيه» RIAA)، تعتزم رفع دعوى قضائية ضده، مع ثلاثة طلبة آخرين لم يكن ليعرفهم، إذ يدرس اثنان منهم في جامعتين أخريين. وبعد بضع ساعات، تلقى جيس أوراق تلك الدعوى فعلياً. وحينما قرأ تلك الأوراق وشاهد ما يقال في نشرات أخبار التلفزيون عنه، أسرته دهشة متصاعدة. وفي لقاء معين وصف جيس تلك اللحظات قائلاً:

«إنه أمر غريب... لم أعتقد أنني ارتكبت أي خطأ... لم أعتقد أن

هناك خطأ في ما فعلته، أو في محرّك البحث الذي طوّرته.. أقصد أنني لم أُدخِل عليه أي تعديلات تسهم في القرْصَنَة أو تحثّ عليها. لقد حسّنت في وظائف محرك بحث بطريقة تُسهّل استعماله. وتكراراً، لقد عدّل جيس في محرك للبحث لم يصنعه بنفسه، كما فعل ذلك باستخدام تقنية للمشاركة في الملفات من إنتاج «مايكروسوفت»، وليس من انتاجه، وسعى المُحرّك إلى تمكين أفراد مؤسسة «آر بي أي» من الوصول إلى محتوى ليس من صُنع جيس مع ملاحظة أن الكمية الكبرى من ذلك المحتوى ليست ملفات موسيقى.

وعلى الرغم من ذلك كله، صنّفت رابطة «آر أي إيه إيه» جيس كقرصان، زاعمة أنه أدار الشبكة، ما يعني أنه تعمّد «بمحض إرادته» أن ينتهك قوانين المُلكيّة الفكريّة.

وطالبت رابطة «آر أي إيه إيه» جيس بدفع أموال لقاء ما رأت فيه خطأً. ويعاقب القانون الأمريكي من يتعمد انتهاك قوانين المُلكيّة الفكريّة، بدفع أموال لقاء «الضرر القانوني»، بحسب تعبير الحقوقيين. ويتيح القانون لأصحاب المُلكيّة الأصلية، الذين وقع عليهم الخطأ، فرصة المطالبة بتعويض قدره 15 ألف دولار لقاء كل تعدٍ على تلك المُلكيّة. وإذا ادّعت رابطة «آر أي إيه إيه» أن جيس قد ارتكب مائة انتهاك، طالبته بدفع 15 مليون دولار. وساقت تهماً مماثلة ضد ثلاثة طلبة آخرين، يدرس أحدهم في معهد «آر بي أي»، ويتلقى ثانيهم علومه في «جامعة كولومبيا للتكنولوجيا»، ويتابع الثالث دراسته في جامعة برينستون. ووصفت أفعال هؤلاء الثلاثة بالطريقة ذاتها التي اتبعتها مع جيس. وعلى الرغم من الفوارق في تفاصيل

القضايا الأربع، إلا أن الخلاصة في قضاياهم جاءت متشابهة، إذ طالبتهم رابطة «آر أي إيه إيه» بدفع أموال هائلة لقاء «أضرار» زعمت أنها أصابتها نتيجة أفعال هؤلاء الشباب الأربعة. وبلغ مجموع ما طلبته تلك الرابطة من تعويضات قرابة 100 بليون دولار، ما يساوي ستة أضعاف الأرباح التي جنتها صناعة الأفلام بمجملها في 2001[1]. اتصل جيس بوالديه، اللذين قدما له الدعم، على الرغم من احساسهما بالخوف. والحال أن أحد أعمام جيس كان محامياً، فدخل في مفاوضات مع رابطة «آر أي إيه إيه»، التي طالبت بأن تعرف كمية المال الذي في حوزة جيس. وسبق للأخير أن ادّخر نحو 12 ألف دولار، جاءته من أعمال خلال العطلات الصيفية. فعمدت تلك الرابطة إلى مطالبة جيس بدفع ذلك المبلغ كله، وباعتراف بأنه ارتكب خطأ، مقابل صرف النظر عن القضية. ورفض جيس الطلب. وطلبت الرابطة منه أن يوقع على إقرار قانوني بتعمّده ارتكاب ذلك الخطأ، ما يعني عملياً القضاء على آفاق توظيفه في أي شركة تعمل في المعلوماتية، طيلة عمره. ورفض جيس توقيع ذلك الإقرار أيضاً. وتقصّدت رابطة «آر أي إيه إيه» إفهامه أن عملية التقاضي لن تكون نزهة. ولاحقاً، أخبرني والد جيس بأن رئيس فريق محامي الرابطة، واسمه مات أوبنهايمر، قال له: «سوف لن تدفع لقاء زيارة طبيب أسنان مثلي»، في إشارة إلى مقدار الألم الذي تعتزم الرابطة التسبّب فيه. وخلال عملية التقاضي كلها، أصرّت رابطة «آر أي إيه إيه» على أخذ آخر فلس يمتلكه جيس. وثار غضب عائلة هذا الفتى، واستعدت لخوض معركة ضروس. وفي المقابل، تولى عم جيس، إيضاح طريقة عمل النظام القانوني الأمريكي للعائلة. وأوضح أن بمقدور جيس أن

يصارع تلك الرابطة، ولربما فاز بالقضية. ولكن خوض مثل هذه المواجهة يتكلف ربع مليون دولار، على الأقل. وحتى لو ربح تلك القضية، فلن يعاد له قرش من أكلافها.

وأفهمهم ذلك العمّ، أن كسب جيس قضيته سوف لن يعني سوى حصوله على ورقة تقول إنه ربح، مع ورقة أخرى تفيد بأن عائلته قد أفلست. وبذلك، وُضِع جيس أمام خيار مافياوي الطابع، إما أن يدفع ربع مليون دولار، لقاء حصوله على أمل بكسب القضية، أو دفع 12 ألف دولار وتسوية القضية مع رابطة «آر أي إيه إيه». وفي سياق تلك القضية، أصرت الرابطة على الزعم بأن حرصها على القانون والأخلاق، هو دافعها الأساسي. لنضع جانباً مسألة القانون لوهلة، ولنفكر بالأخلاق. ما الأخلاقيات التي أظهرتها الرابطة في هذه القضية؟ وما الفضيلة التي تكمن خلف البحث عن أكباش الفداء؟ تُمثّل الرابطة مجموعة ضغط («لوبي») متنفّذة، ويكسب رئيسها أكثر من مليون دولار سنوياً. وفي المقابل، لا يتلقى الفنانون أجراً عادلاً لقاء عملهم، إذ لا يزيد متوسط راتبهم على 46 ألف دولار سنوياً. وتستعمل الرابطة طرقاً متنوّعة للتأثير على السياسات وتوجيهها. فأين تكمن الفضيلة في أخذ كل ما يملكه طالب، بسبب تطويره محركاً للبحث؟

في 23 يونيو/ حزيران عام 2003، أرسل جيس مدّخراته كاملة إلى أحد محامي رابطة «آر أي إيه إيه»، فأُسقطت الدعوى ضده. وفي المقابل، إن الفتى الذي هدّد بتغريمه 15 مليون دولار بسبب تلهيه بتطوير محرك للبحث، أصبح ناشطاً سياسياً. ووصف لي وضعه قائلاً:

«قبل تلك القضية لم أكن ناشطاً سياسياً، بل لم يخطر ببالي قط أن أكون كذلك... لقد دفعوني دفعاً كي أصبح على هذا النحو. لم أتوقع إطلاقاً أن انخرط في نشاط سياسي، لكني أعتقد أن مافعلته رابطة «آر أي إيه إيه» ضدي كان أمراً ممجوجاً».

وبطريقة ما، يظهر والدا جيس فخرهما بتحوّل ابنهما إلى ناشطٍ سياسي، إذ قال لي والده: «لقد دأب جيس على اعتبار نفسه شخصاً محافظاً، مثلي تماماً.. إنه ليس من النوع المُشاغب.. وأعتقد أنهم قد استهدفوه بطريقة غير عقلانية...إن كل ما يرغب فيه جيس هو أن يقول للناس إن صمتهم عن هذا النوع من الممارسات من قِبل الشركات، يبعث رسالة خاطئة لتلك الشركات، ويريد أن يصحح هذا الأمر».

الفصل الرابع: «قراصنة»

إذا كانت «القرْصَنَة» تعني استعمال إبداع الآخرين من دون إذنهم، وإذا صحّ القول «كل قيمة يجب أن تكون لها مُلكيّة»، فإنه كان من الممكن النظر إلى تاريخ صناعة المحتوى باعتباره تاريخاً للقرْصَنَة. فقد وُلدت القطاعات البارزة في صناعة الميديا والترفيه حاضراً، مثل الأفلام والراديو والتسجيلات الموسيقية وتلفزيون الكابل، بفضل قرْصَنَة ينطبق عليها الوصف السابق. وتصبح القصة أكثر اتساقاً في وصف كيف التحق الجيل الأخير من القراصنة بنادي القرْصَنَة هذا... لحد الآن.

فيلم

بُنيت صناعة الأفلام الهوليوودية على يد كتيبة من القراصنة[1]. إذ هاجر مبدعون، ومخرجون من الساحل الشرقي قاصدين كاليفورنيا في مطلع القرن العشرين، جزئياً كي يهربوا من هيمنة براءات الاختراع التي حازها توماس أديسون: مبتكر صناعة الأفلام. ومورِست تلك الهيمنة عبر «تراست» احتكاري، لـ «شركة براءات اختراع الأفلام» Motion Pictures Patents Company (اشتُهرت باسم «أم بي بي سي» MPPC) التي استند عملها إلى

براءات مُلكيّة اختراعات توماس أديسون.

كوّن أديسون شركة «أم بي بي سي» كي تمارس حقوق المُلكيّة التي نالها من اختراعاته، فأدّت تلك الشركة عملها بجدية تامة. ووصف مؤرّخ تلك الحقبة قائلاً:

> «شكّل يناير/ كانون الثاني عام 1909 الحدّ الفاصل زمنياً الذي رُسِم للشركات كي تذعن لأحكام براءات الاختراع التي حازها تراست «أم بي بي سي». وفي فبراير/ شباط، احتجّ الخارجون على قانون المُلكيّة الفكريّة، الذين عُرفوا باسم المستقلين، على ممارسات ذلك التراست، وتابعوا العمل غير آبهين باحتكار أديسون. وفي صيف عام 1909، أضحى المستقلون حركة كبرى، ضمت صفوفها منتجين وأصحاب صالات عرض ممن اشتغلوا بآلات غير مُرخّصة، واستوردوا أكواماً من الأفلام كي يصنعوا سوقهم السرية. وإذ شهدت الولايات المتحدة نمواً انفجارياً للصالات التي تقدم عروضاً لقاء خمسة بنسات، ردّت «أم بي بي سي» على حركة المستقلين بتكوين شركة مستقلة هي «الشركة العامة للأفلام» كي تصدّ سبيل العمل على المستقلين. ومارست «الشركة العامة للأفلام» أساليب إرغام ذات طابع اسطوري. إذ صادرت المُعدّات، والآلات غير المُرخّصة، وقطعت الإمدادات عن الصالات التي تعرض أفلاماً لا تملك أُذونات، وبالنتيجة، توصّلت إلى فرض هيمنة احتكارية على سوق تبادل الأفلام في الولايات المتحدة، ما عدا تلك التي امتلكها المُستقِل ويليام فوكس، الذي أشهر تحديه لتراست «أم بي بي سي»، حتى بعد حصوله على إذن رسمي»[2].

إذاً، ففي تلك الحقبة، مثّلت شركة «فوكس» وأمثالها، ما مثّله موقع «نابستر» حاضراً، وقد جوبه أولئك المستقلون بقسوة ضارية، لا تقل عمّا

تفعله الشركات العملاقة في المعلوماتية حاضراً. «لقد حاولوا وقف تصوير أفلام المستقلين عبر وسائل مثل سرقة الآلات، وسرقة «نيجاتيف» الأفلام قبل تظهيرها، وخُرّبت المنشآت، بل جرى الاعتداء على الأجساد»[3]. ودفعت تلك الأساليب القهرية بالمستقلين إلى الهجرة من الشاطئ الشرقي. وبدت كاليفورنيا نائية عن يد شركة أديسون، ما مكّن صُنّاع الأفلام من قرْصَنَة ابتكاره دون أن يخشوا القانون. وتأقلّم قادة صناعة أفلام هوليوود مع ذلك الأمر. وبالطبع، ترافق ذلك مع نمو سريع لمدينة كاليفورنيا. ولاحقاً، بسط القانون يده، وصولاً إلى الساحل الغربي، ولكنه أصبح فاقد الأنياب. فحينها، لم تعط براءات الاختراع احتكاراً إلا لمدة «محدودة» من الزمن، لا تزيد على 17 عاماً.

موسيقى مسجّلة

وُلِدت صناعة الموسيقى المسجلّة، بفضل نوع آخر من القرْصَنَة. ولفهم تفاصيل ذلك الأمر، يجب ملامسة بعض تفاصيل القانون الذي ينظّم شأن الموسيقى.

فقد اخترع توماس أديسون، وهنري فورنو آلات تستطيع إعادة إنتاج الموسيقى، إذ ابتكر أديسون الفونوغراف، وصنع فورنو البيانو الآلي. وبالتزامن مع ذلك، أعطى القانون مؤلفي الموسيقى، حقوقاً حصرية في السيطرة على نُسخ مقطوعاتهم، إضافة إلى حقوق مماثلة بشأن الأداء العلني لها. وبقول آخر، ففي عام 1900، لو رغب شخص في نسخ مقطوعة «هابي موس» (تأليف فيل روس—1899)، لتطلّب ذلك دفع أموال لقاء حصوله

على تلك المقطوعة، ثم دفع أموال أخرى لقاء أدائها علانية. فماذا لو حاول أحدهم، صنع نسخة من «هابي موس» باستعمال فونوغراف أديسون أو بيانو فورنو الآلي؟ لم يكن القانون واضحاً في هذا الشأن. من الواضح أنه يتوجب شراء نسخة تلك المعزوفة قبل تسجيلها، وكذلك الحال بالنسبة لـ«حق الإداء العلني». ولكن، الأمر لا يعود بالوضوح نفسه إذا عمد أحدهم إلى تسجيل تلك المقطوعة في بيته، وعزفها تكراراً فيه. (واستطراداً، لا يحاسب القانون أحداً إذا غنى أغنية للبيتلز تحت دوش الحمام مثلاً). ولم يكن الأمر واضحاً أيضاً بالنسبة لمن يسجل أغنية باسترجاعها من ذاكرته أيضاً. (لحد الآن لم تطاول يد المُلكيّة الفكريّة النُسخ التي يصنعها الدماغ البشري)! إذاً، لم يحسم القانون في شأن من يعزف مقطوعة في منزله أمام آلة لتسجيل الموسيقى، بحيث يلزمه بالدفع لمؤلف تلك المقطوعة.

وكذلك لم يبد مؤلفو الموسيقى ولا ناشروها، ارتياحاً بصدد هذا الالتباس الذي يفتح الباب أمام القرْصَنَة.

ويحكي السيناتور ألفرد كيتردج، من ولاية داكوتا الجنوبية، تلك القصة على طريقته قائلاً:

> «تخيّل مدى انعدام العدالة في ذلك الأمر. يكتب المؤلف أغنية أو أوبرا ثم يشتريها أحد الناشرين، مع حصوله على حقوق نسخها. ثم تأتي شركات تسجيل الموسيقى وتلك التي تصنع معزوفات قصيرة، فتستولي على ما أنتجه دماغا المؤلف والناشر، من دون أن تأخذ حقوقهما بعين الاعتبار»[9].

وهكذا، وُصِف المبتكرون الذين طوّروا تكنولوجيا تسجل أعمال

الآخرين، بأنهم «يمتصون نتاجات عباقرة التأليف الموسيقي وعملهم وموهبتهم»[5]، وبأنهم وضعوا صناعة نشر الموسيقى «تحت رحمة قرصان مفرد (أي تكنولوجيا تسجيل الموسيقى)»[6]. واستعمل الموسيقار جون فيليب سوزا، كلمات قاسية في وصف ذلك الوضع: «عندما يحصلون على الأموال لقاء مقطوعاتي، فإنني أرغب في الحصول على حصتي أيضاً»[7]. **(ولد الأمريكي جون سوزا في واشنطن عام 1854. حمل لقب «ملك المارش» بالنظر إلى إنتاجه الفيّاض من المارشات العسكرية، وتوفي في عام 1932. المترجم).**

تملك هذه الأقوال ما يوازيها في أيامنا. وكذلك الحال بالنسبة للردود عليها أيضاً. فقد ردّ مبتكرو البيانو الآلي على تلك المزاعم قائلين: «من الواضح أن دخول أدوات العزف الآلي لم يحرم أي مؤلف من أي شيء ناله قبل ظهورها»، بل إن الآلات أدّت إلى زيادة مبيع نوتات الموسيقى[8]. وتابع هؤلاء محاجتهم بالإشارة إلى أن عمل الكونغرس يتمثّل في ضمان المصلحة العامة للجمهور الذي انتخبه. وفي سياق مماثل، ورد في محضر للمجلس العام لـ«أمريكان غرافوفون كومباني»: «إن كل حديث عن سرقة ليس سوى مخادعة صرفة، إذ لا توجد مُلكيّة على الأفكار في الموسيقى والأدب والفن، سوى ما يحدده القانون»[9].

وسرعان ما وجد القانون حلاً لهذه المعركة، فجاء لمصلحة مؤلف الموسيقى وفناني تسجيلها. وشرّع الكونغرس قانوناً يضمن أن يتلقى المؤلف بدلاً عن «إعادة الإنتاج الميكانيكية» لموسيقاه. ولم يُعْطَ المؤلف حقوقاً حصرية عن صنع نسخ ميكانيكية عن أعماله، بل أعطي فنانو التسجيل

الحق في تسجيل الموسيقى، لقاء سعر حدده الكونغرس، بمجرد أن يسمح المؤلف بنسخها لمرة وحيدة.

يسمح هذا الجزء من القانون بانتشار الأغاني. فبمجرد أن يسمح المؤلف بنسخة من عمله، يصبح من حق الآخرين صنع نُسخٍ منها، مع دفع بدل مناسب للمؤلف. يسمي القانون الأمريكي العادي هذا الأمر «رخصة إجبارية»، لكنني سأشير إليه باسم «رخصة قانونية» Statutory License، باعتبار أن هذا المصطلح يشير إلى الرخص التي يحدّد القانون مكوّناتها الأساسية. وبعد تشريع الكونغرس بخصوص قانون المُلكيّة الفكريّة في عام 1909، أطلقت يد شركات التسجيلات الموسيقية لتوزيع نُسخها المُسجّلة، طالما أنها دفعت للمؤلف (أو لمن لديه الحق حصرياً) رسوماً يحددها القانون. يعتبر ذلك استثناء في قانون المُلكيّة الفكريّة. فعندما يكتب جون غريشام رواية، يصبح الناشر حراً في نشرها، بمجرد أن يحصل على إذن من المؤلف. وفي المقابل، باستطاعة غريشام أن يفرض المبلغ الذي يراه مناسباً لقاء منح ذلك الإذن. إذاً، يحدّد غريشام سعر النشر، وينص قانون المُلكيّة الفكريّة في العادة على أن لا أحد يستطيع استعمال عمل غريشام إلا بعد أن يحصل على إذنه.

وفي المقابل، يعطي قانون التسجيلات الموسيقية لفنانيها حقوقاً أقل. وبالمحصلة، يدعم القانون صناعة التسجيلات عبر نوع من القرْصَنَة، بمعنى أن القانون منح فناني التسجيلات حقوقاً أقل بالمقارنة مع ما يحصل عليه المؤلفون. ومثلاً، تملك فرقة البيتلز سيطرة أقل على أغانيها، مما يحوزه غريشام بالنسبة لروايته. وتجني صناعة التسجيلات الموسيقية، وكذلك الجمهور،

ثمار هذه السيطرة الضعيفة. إذ تحصل هذه الصناعة على منتجات كان من الممكن أن تكلفها أموالاً أكثر، كما يتاح للجمهور الوصول إلى شريحة واسعة من الأعمال الإبداعية. وبالطبع، أوضح الكونغرس سبب إعطائه هذا الحق، إذ برّره بالخشية من احتكار حقوق المُلكيّة الفكريّة، ما يعيق تدفق الإبداع[10]. وحاضراً، تبدي صناعة التسجيلات الموسيقية حياء تجاه هذا الأمر، لكنها كانت تاريخياً من أنصار الحق القانوني في التسجيلات.

ويرد في تقرير للجنة القانونية للكونغرس عن الشروط القانونية مايلي:

«حاجج منتجو التسجيلات الموسيقية لمصلحة الإبقاء على نظام الرُخص الإجبارية، وشدّدوا على أن التسجيلات الموسيقية تُشكّل صناعة ضخمة، تفوق قيمتها نصف بليون دولار سنوياً، كما تمثّل عنصراً مهماً بالنسبة للولايات المتحدة والعالم. وأشار المنتجون إلى أن تسجيل الموسيقى يشكل حاضراً الوسيلة الأساسية لنشر الموسيقى، ما يخلق مسائل ذات طبيعة خاصة، لأن المؤدين يحتاجون إلى الحق في الوصول غير المُقيّد للمواد الموسيقية وبطريقة غير تمييزية. وأوضح هؤلاء المنتجون أيضاً أن القانون تاريخياً، لم يحتو شيئاً عن حقوق التسجيل قبل عام 1909، حيث جرى تبني الرخصة الإجبارية كوسيلة تتقصّد منع الاحتكار في مجال حقوق المُلكيّة الفكريّة. وكذلك ناقش منتجو الموسيقى أن نتائج هذا الوضع ظهرت على شكل سيول من التسجيلات الموسيقية، مع وصولها إلى الجمهور بسعر أقل، ونوعية أفضل، وبخيارات أكثر اتساعاً وتنوّعاً»[11].

إذاً، استفاد الجمهور، ومنتجو التسجيلات الموسيقية، بفضل خفض حقوق الموسيقيين، والقرصنة الجزئية لمنتجات إبداعاتهم.

راديو

وُلِد الراديو بفضل القرْصَنَة أيضاً.

عندما تبث محطة راديو، موسيقى مُسجّلة، فإن ذلك يمثّل «إداء علنياً» لعمل المؤلّف[12]. وكما ورد أعلاه، يعطي القانون المؤلف (أو صاحب المُلكيّة الفكريّة) حقاً حصرياً في الأداءات العلنية لعمله. وبذلك، يدين الراديو للمؤلف بالمال المترتب على ذلك الأداء. ولكن، عندما يبث راديو تسجيلاً موسيقياً، فإنه يفعل شيئاً يتعدى مجرد أداء نسخة من عمل المؤلف، بل إن الراديو يبث أيضاً نسخة من عمل فنان التسجيل أيضاً. ثمة فارق بين غناء كورس من أطفال لمقطوعة «هابي بيرث داي» على الراديو، وبين إدائها من قِبل فرقة «رولينغ ستونز» أو ليل لوفِتت. والحق أن فنان التسجيل يضيف قيمة إلى المقطوعة، عندما تُبثّ من الراديو. ولو كان القانون منسجماً مع نفسه تماماً، لفرض على محطة الراديو أن تدفع إلى فنان التسجيل لقاء عمله، مثلما تدفع لمؤلف الموسيقى عن حقوق عمله.

والحال أن القانون لا ينص على هذا الأمر. ففي ظل القانون عن البث الإذاعي، لا تُجبَر المحطات على الدفع لفنان التسجيل، بل يطلب منها أن تدفع للمؤلف حصرياً. وبمعنى آخر، ثمة جزء ما من العمل الفني، تحصّلت عليه محطة الراديو، من دون مقابل.. تحصّلت على الحق في أداء عمل فنان التسجيل مجاناً، رغم أنها تدفع للمؤلف شيئاً مقابل حصولها على الحق في أداء أغنيته.. يصل الفارق بين الاثنين إلى حدود ضخمة.

تخيّل أنك أّلفتَ مقطوعة موسيقية.. تخيّل أنها عملك الأول. أنت تملك حقوقاً حصرية في السماح بأدائها علنياً. إذا طلبتْ مادونا مثلاً أن

تغنيها في حفل علني، فعليها أن تطلب إذناً منك. والآن، تصوّر أن مادونا غنّت مقطوعتك، وأنها أحبتها كثيراً، إلى حدّ جعلها تعزم على أن تُسجلها، ثم أصبح ذلك التسجيل شديد الرواج. بموجب القانون، كلما أرادت محطة راديو أن تبثّ تلك المقطوعة، عليها أن تدفع لك لقاء ذلك. وفي المقابل، لا تحصل مادونا على أي مال، ما عدا مبيعات أسطواناتها التي تحمل تلك المقطوعة. لا «يحمي» القانون غناءها من الأداء العلني، كأن يُبث من الراديو. وبقول آخر، تحصل محطات الراديو على شيء ما عن طريقة قرْصَنَة شيء له قيمة مادياً في عمل مادونا، من دون أن تدفع لها أي شيء.

من دون شك، يمكن لبعضهم أن يجادل في أن فنان التسجيل يستفيد فعلياً، وبطريقة متوازنة. إذ يحصل على الكثير من الترويج الذي تفوق قيمته ما قد يتأتى من حقوق الأداء. ربما كان ذلك صحيحاً. ولكن، عادة ما يعطي القانون المُبدع الحق في الاختيار. وبذلك، من المستطاع القول إن القانون أحلّ نفسه بدلاً من الفنان أو الفنانة، ما يمنح محطات الراديو فرصة الحصول على شيء مقابل لاشيء.

تلفزيون الكابل

وُلِد تلفزيون الكابل أيضاً بفضل نوع من القرْصَنَة.

وعندما شرع المستثمرون الأُوَل في نشر خطوط الكابل التلفزيونية عام 1948، رفض معظمهم أن يدفعوا لمحطات البث، مقابل المحتوى الذي يعيدون إرساله ونشره. وحتى شركات الكابل حينما بدأت بيع منافذ إرسال إلى الجمهور، رفضت أن تدفع لقاء ما تبيعه. وبقول آخر (وتكراراً) فعلت

شركات الكابل، حينها، ما فعله موقع «نابستر» حاضراً.

بل ذهبت شركات الكابل التلفزيونية إلى أمدية لم يتجرأ «نابستر» على الوصول إليها، فلم يعمد ذلك الموقع، مثلاً، إلى تحصيل أموال لقاء نشر المحتوى وتمكين الآخرين من الوصول إليه. وعند انطلاق عمل شركات الكابل التلفزيونية، سارع أصحاب حقوق المُلكيّة الفكريّة ومحطات البث التلفزيوني، بالهجوم على تلك السرقة. ورأى رُسِل هايد، مدير «اللجنة الفيدرالية للاتصالات»، في تلك الممارسة نوعاً من «المنافسة غير العادلة، بل التي تحمل الدمار في طيّاتها»[13]. ربما حمل نشر البث التلفزيوني، شيئاً من الفائدة العامة إلى الجمهور، ولكن ذلك لم يمنع دوغلاس أنِللو، المستشار العام لـ«الرابطة الوطنية لمحطات البث» من طرح السؤال التالي على السيناتور كونتين بورديك، خلال جلسة استماع في الكونغرس: «هل تُملي المصلحة العامة أن تستعمل شيئاً يملكه الآخرون»[14]؟ ووضع أحد مسؤولي البث التلفزيوني المشكلة نفسها في صيغة أخرى:

«الشيء غير العادي في عمل شركات الكابل أنها الوحيدة التي تبيع منتجاً يجري الحصول عليه من دون مقابل»[15]. ومرّة أخرى، بدا أن مطالب أصحاب الحقوق منطقية:

> «لا نطالب سوى بشيء بسيط جداً: أن يدفع لنا أولئك الذين يأخذون ما نملكه.. لا نحاول وقف هذه القرْصَنَة، ولا أعتقد أن هناك كلمة أخرى لوصف هذه الممارسة. أعتقد أنه توجد كلمات أشد قسوة تُناسب وصفها»[16].

ووصف الممثل تشارلتون هيستون، رئيس «نقابة الممثلين» Screen

Actor Guild هذا الأمر، بقوله: «إنه يحرم الممثلين من الحصول على حقوقهم»[17].

وفي المقابل (مراراً وتكراراً)، سرعان ما تبيّن أن لهذا النقاش وجهاً آخر. وبحسب كلمات إدوين زيمرمان مساعد النائب العام:

تتمثّل وجهة نظرنا في أن المسألة هنا لا تتعلق بامتلاك حقوق مُلكيّة فكريّة، بل تتصل بمدى حصول أصحاب النُسخ على مقابل مناسب، خصوصاً وأنهم يشكلون احتكاراً، فهل يجب السماح لهم بمد حدود ذلك الاحتكار؟

إن السؤال هنا يتعلق بالكمّ الذي يحصلون عليه، وبالمدى الذي يجب أن تتوقف عنده حقوقهم في المطالبة بالحصول على الأموال»[18].

لجأ أصحاب المُلكيّة الفكريّة إلى القضاء. ومرة تلو الأخرى، حسمت المحكمة العليا أن شركات الكابل لا تدين بأي شيء لأصحاب حقوق المُلكيّة الفكريّة.

وقد استغرق الكونغرس، ثلاثين عاماً قبل أن يحسم أمره في مسألة وجوب أن تدفع شركات الكابل لقاء المحتوى الذي تحصل عليه «بالقرْصَنة». وفي النهاية، حسم الكونغرس ذلك الأمر، بمثل ما حسم موضوعي التسجيلات الموسيقية والبيانو الآلي، وقرّر أنه يجب على شركات الكابل التلفزيوني أن تدفع لقاء المحتوى الذي تنشره، لكن أصحاب المُلكيّة الفكريّة ليسوا الجهة المناسبة لتحديد الثمن المتوجب دفعه لقاء الحصول على المحتوى. وقرّر الكونغرس أن القانون هو الذي يجب أن يحدد الثمن المناسب للحصول على المحتوى، بحيث يمنع أصحاب المُلكيّة الفكريّة من فرض «فيتو» يخنق

التكنولوجيات الصاعدة في الكابل. وبذا، استطاعت شركات الكابل التلفزيوني بناء إمبراطورياتها، بأثر من «قرْصَنَة» أعمال لها قيمة، صنعتها شركات صناعة المحتوى التلفزيوني.

ثمة خيط مشترك يربط هذه القصص المنفصلة، بل إنها تملك الترسيمة ذاتها. إذا كان معنى «القرْصَنَة» استعمال شيء له قيمة ومأخوذ من المُلكيّة الفكريّة للمُبدعين، من دون أن يتم الحصول على إذن منهم، كما يجري تعريف المُلكيّة الفكريّة راهناً بشكل واسع[19]، فإن الصناعات المتصلة بالمحتوى كافة، قد نشأت واستفادت من قرْصَنَة معينة. وينطبق ذلك الوصف على الفيلم والموسيقى وتلفزيون الكابل وغيرها، بل إنها قائمة طويلة ويمكن أن تتسع باستمرار. لقد دأب كل جيل على الترحيب بقراصنة الجيل الجديد.. هذه هي الحال لحد الآن!

الفصل الخامس: «قرْصَنَة»

هنالك قرصنة كثيرة في المواد التي تحميها المُلكيّة الفكريّة. وتأتي هذه القرْصَنَة بأشكال متنوّعة، حيث تبرز القرْصَنَة التجارية باعتبارها الأكثر شيوعاً بين أشكال القرْصَنَة، وتأتي في سياق تجاري، متضمّنة أخذاً لمحتوى صنعه آخرون من دون أن يحصلوا على تصريح بذلك. وعلى الرغم من التبريرات المتنوّعة التي تساق دفاعاً عن تلك الممارسة، فإن هذا الأخذ يشكل خطأً، ولا يجب تأييده، بل يتوجب على القانون إيجاد سُبلٍ لوقفه.

وعلى غرار هذه القرْصَنَة التجارية الرائجة، ثمة نوع آخر من «الأخذ»، يتصل مباشرة مع الإنترنت. ويبدو هذا الأخذ خطأً أيضاً بالنسبة للكثيرين، وإنه لكذلك في معظم الأحيان. وقبل أن نرسم صورة هذه «القرْصَنَة»، يجب أن نتفهم بعض الأشياء عن طبيعتها. إذ يتسربل الضرّر الذي يحدثه هذا الأخذ، بالكثير من الالتباس، أكثر من التعدي المباشر على المُلكيّة الفكريّة. ويتوجب على القانون أيضاً أن يحسم في شأن هذا الالتباس، كما فعل ذلك في الماضي.

قرْصَنَة 1

في دول كثيرة، وخصوصاً في آسيا وأوروبا الشرقية، هنالك من لا يعمل سوى في أخذ أعمال الآخرين المحمية بالمُلكيّة الفكريّة، ثم نسخها وبيعها من دون أن يحصل على ترخيص من مالكيها الأصليين. وتقدر صناعة التسجيلات الموسيقية خسائرها الناجمة عن هذه القرْصَنَة المادية المباشرة، بنحو 4،6 بليون دولار سنوياً[1]، ما يعني وجود أسطوانة موسيقية مقرْصَنَة بين كل ثلاث إسطوانات موسيقى عالمياً. وتُقدّر «رابطة السينما الأمريكية» (Motion Picture Association of America واختصاراً «أم بي إيه إيه» MPAA) خسائرها من القرْصَنَة عالمياً بنحو ثلاثة بلايين دولار سنوياً.

إنها قرْصَنَة واضحة وسهلة.. لا شيء مما يقوله هذا الكتاب، ولا شيء مما يقوله معظم من يتحدثون عن موضوع المُلكيّة الفكريّة في هذا الكتاب، يحاول إلقاء أي نوع من الشكوك حول نقطة واضحة تماماً: القرْصَنَة فعل خاطئ.

ولا يعني ذلك القول أنه لا توجد أعذار، وتبريرات تُساق دفاعاً عن هذه القرْصَنَة. إذ من المستطاع أن نذكّر أنفسنا مثلاً، بأن الولايات المتحدة لم تحترم حقوق المُلكيّة الفكريّة للمواد الأجنبية، خلال القرن الأول من ولادتها. وبمعنى ما، لقد ولدنا كأمّة قراصنة. من الناحية التقنية، لم تُحرّم قوانيننا الأخذ من الأعمال الأجنبية، بل اقتصر قانوننا بوضوح، على حماية الأعمال الأمريكية. كما لم ينظر إلى الناشرين الأمريكيين الذين نشروا أعمالاً أجنبية، باعتبارهم متعدين على القانون. وعلى عكس ذلك، يجرّم القانون الآسيوي، أولئك الذين يمارسون القرْصَنَة على أراضيها. ويحمي القانون

الآسيوي الأعمال الأجنبية، وبذلك فإنه يجرّم أولئك الذين يمتهنون قرصنتها. ولا يعود عمل القرْصَنَة خاطئاً من وجوه أخلاقية، بل يصير عملاً إجرامياً محلياً، كشأنه دولياً أيضاً.

ويصح القول أيضاً إن تلك القوانين إنما فُرِضت على الدول الآسيوية. إذ لا تستطيع دولة أن تصبح عضواً في الاقتصاد العالمي، من دون أن تحمي حقوق المُلكيّة الفكريّة دولياً.

لربما وُلِدت أمريكا كأمة قرصانة، ولكننا لن نسمح لأي أمة أُخرى بأن تعيش هذه الطفولة ذاتها أبداً. إذا عومِلت أمة باعتبارها ذات سيادة، فإن قوانينها يجب أن تسري على أراضيها، بغض النظر عن مصدرها. ويعطي القانون الدولي الذي تحيا هذه الأمم في ظله، بعض الفُرص للإفلات من القبضة الثقيلة لقوانين المُلكيّة الفكريّة[2]. ومن وجهة نظري، يتوجّب على أعداد متزايدة من الدول النامية أن تغتنم الفُرص التي يتيحها القانون الدولي للإفلات من قيود المُلكيّة الفكريّة. وفي المقابل، عندما تختار ألّا تحاول الاستفادة من هذه الفُرص، فإن قوانينها المحلية يجب أن تُحترم. وبموجب قوانين تلك البلدان، تعتبر القرْصَنَة خطأً.

وفي المقابل، يمكننا إيجاد عذر لهذه القرْصَنَة، عبر ملاحظة أنها، في أي حال، لا تؤذي الصناعة. فمثلاً، يحصل بعض الصينيين على أقراص موسيقية مدمجة «سي دي» مقابل خمسين سنتاً للإسطوانة، وليس هؤلاء مثل مواطنيهم ممن يقدرون على شرائها مقابل 15 للـ«سي دي». وبالتالي، لن تفقد شركات الموسيقى الأمريكية شيئاً بأثر من شراء النُسخ الرخيصة، لأن معظم جمهور الـ«سي دي» المقرْصَنَة، لا يستطيع شراء الأقراص

الأصلية[3].

وغالباً ما يكون الأمر كذلك، على الرغم من وجود استثناءات كثيرة. وشخصياً، لديّ الكثير من الأصدقاء ممن اشتروا الآلاف من أسطوانات الـ «دي في دي» DVD الرقمية المُقرْصَنَة، على الرغم من أنهم يملكون من المال ما يكفي لشراء ذلك المحتوى. وفي المقابل، تهدف الإشارة إلى وجود من يحتاج إلى الأسطوانات المقرْصَنَة، بسبب عدم قدرته مالياً على شراء المواد الأصيلة، إلى تخفيف وقع الضرّر الذي يحدثه هذا النوع من الأخذ. وثمة متطرفون في هذا النقاش، ممن يحبون قول أشياء مثل: «لا أحد يذهب إلى مكتبة لـ «بارنز أند نوبل»، كي يأخذ كتاباً عن أرففها، من دون دفع ثمنة، فلِم يتوجب أن تختلف المسألة عندما تصل إلى الموسيقى عبر الإنترنت»؟ بديهي الرد بأن الفارق يكمن في أن الكتاب الذي تأخذه من الرف، يختفي عنه بسبب حيازتك له. وعلى عكس ذلك، عندما تصنع نسخة من ملف موسيقي من نوع «أم بي 3»، فإن شيئاً لا ينقص، كما لا تختفي أي أسطوانة موسيقية. إن المعطيات الفيزيائية لأخذ ما هو غير ملموس، تختلف عن نظيراتها في الأشياء الملموسة. وتبدو هذه الحجة ضعيفة. وعلى الرغم من أن حقوق النسخ هي حقوق مُلكيّة من نوع خاص، إلاّ أنها تبقى حقّاً مملوكاً. ومثل حقوق المُلكيّة كافة، تعطي عملية النَسْخ للمالك الحق في تقرير الشروط التي يمكن تقاسم المحتوى فيها. وتوجد استثناءات، تتمثّل في أن البراءات القانونية المتصلة بالمحتوى، تُطبّق أحكامها من دون مراعاة رغبة المالك الأصلي في المحتوى. إذ تعطي تلك البراءات لمالكيها الحق في «أخذ» نُسخ عن المحتوى، سواء رغب المالك الأصلي للمحتوى في بيعه أم لا.

ولكن، حين يحرم القانون الناس من حق أخذ المحتوى، يتوجب عليهم الانصياع إلى أحكامه، سواء تسبّبت مخالفتهم بضرر أم لا. إذا وُجد نظام للملكية، وإذا راعى ذلك النظام التوازن المطلوب بالنسبة للمعطيات التكنولوجية في وقته، فمن الخطأ أخذ أي مُلكيّة من دون إذن صاحبها. ما سبق وصف قانوني دقيق لمعنى ملكية.

وأخيراً، باستطاعتنا إيجاد عذر لهذه القرْصَنَة، عبر المحاججة بأنها تساعد فعلياً مالك الحق على النسخ. وهكذا، عندما «يسرق» الصينيون نظام تشغيل الكمبيوتر «ويندوز» Windows (الذي تصنعه شركة مايكروسوفت) فإن ذلك يجعل الصين، بالنتيجة، معتمدة على ما تنتجه «مايكروسوفت». تخسر «مايكروسوفت» ثمن النُسَخ المُقرْصَنَة من «ويندوز»، ولكن الصينيين ممن يستعملون النُسخ المقرْصَنَة، يصبحون أسرى لعالم منتجات «مايكروسوفت» طيلة حياتهم. وبمرور الوقت، تصبح الصين أكثر غنى، ما يمكّن أعداداً متزايدة من الناس من شراء المنتجات الأصيلة، بدل قرصنتها. لذلك، فمع مرور الوقت، تستفيد «مايكروسوفت» من قرْصَنَة نُظُمها وبرامجها، بأثر من زيادة عدد القادرين على شراء منتجاتها الأصيلة. ولو أن الصينيين عمدوا، بدل قرْصَنَة «ويندوز»، إلى استخدام نُظُم الكمبيوتر مفتوحة المصدر، مثل «لينوكس» Linux، فإن جمهور المستخدمين في الصين يصبح متحرراً من الحاجة إلى منتجات «مايكروسوفت». والنتيجة.. من دون قرْصَنَة، تخسر «مايكروسوفت» سوق الصين!

تملك المحاججة السابقة، شيئاً من المصداقية، إذ تؤتي استراتيجية الإدمان أُكلها. وتعمد شركات كثيرة إلى هذا الأسلوب، بل إن بعضها

ينمو بفضل استراتيجية الإدمان. فمثلاً، يُعطى طلبة الحقوق منافذ مجانية لاثنتين من أضخم قواعد البيانات في القانون. وتأمل كل من الشركتين اللتين تمتلكان هاتين القاعدتين، في اجتذاب الطلبة، بحيث يستمرون في الاعتماد على إحداهما مستقبلاً (ولا يختارون الثانية)، عندما يصبحون محامين ممارسين. وحينها، تفرض عليهم اشتراكات مالية مرتفعة لقاء استعمال قاعدة البيانات.

حتى هذه اللحظة، لم تستطع هذه الحجج أن تبدو مقنعة بشكل قوي. إذ لا يُعطى مدمن الكحول دفاعاً مماثلاً عندما يسرق أول زجاجة خمر، ولا يقال: إن تلك السرقة قد تجعله يشتري المزيد من زجاجات الخمر مستقبلاً. وبدلاً من ذلك، يعطي القانون للشركات، الحق في أن تحدّد بنفسها ما ترغب في إعطائه مجانياً. وإذا خشيت «مايكروسوفت» من منافسة «لينوكس»، فإن باستطاعتها منح «ويندوز» مجاناً، كما فعلت بالنسبة لبرنامج «إكسبلورر» Explorer أثناء صراعها مع شركة «نتسكايب» Netscape. **(يشير المؤلف هنا إلى الصراع الشهير الذي دار بين شركتي «مايكروسوفت» و«نتسكايب»، في أواخرالتسعينيات من القرن الماضي. وحينها، قدّمت «مايكروسوفت» برنامج «إكسبلورر» مجاناً، وضمن نظام «ويندوز»، الأمر الذي اعتبرته شركة «نتسكايب» التي يأتي ربحها من برنامج الإبحار على الإنترنت «نتسكايب» محاولة من «مايكروسوفت» لاحتكار السوق عبر اتّباع سياسة الإغراق. بل إن «مايكروسوفت» عمدت إلى ربط متصفح «إكسبلورر» مع نظام «ويندوز»، بحيث يرفض الكمبيوتر أي متصفّح منافس مثل «نتسكايب». وتوسّعت المحاكمة لتشمل مجمل ممارسات «مايكروسوفت»، بل وضعت على المحك نظام التشغيل «ويندوز»**

نفسه. وطرحت إمكانية إرغام الشركة على كشف شيفرة المصدر Source Code لنظام «ويندوز»، ما يجعله نظاماً مفتوحاً وحُرّاً مثل «لينوكس». وكذلك طرحت إمكانية تقسيم الشركة إلى شركات صغيرة، بالاستناد إلى قانون منع التروستات والكارتلات في الولايات المتحدة. ولكن المحاكمة لم تصل إلى أي شيء، سوى إجبار «مايكروسوفت» على فك الترابط بين نظام «ويندوز»، ومتصفح «إكسبلورر»، ما أتاح للجمهور استعمال متصفحات أخرى مثل «فايرفوكس» Fire Fox، الذي تصنعه شركة «موزيرلا» Mozorilla. وقد عايش ليسيغ تلك المحاكمة عن كثب، ذلك أن إدارة الرئيس السابق بيل كلينتون عيّنته مستشاراً قانونياً في سياق تلك المحاكمة- المترجم).

تعطي قوانين الملكية الفكريّة، الحقّ لصاحب الحقوق في تحديد من لهم الحقّ في الوصول إلى المحتوى، وكذلك تحديد ما يُسمح بالوصول إليه، على الأقل في الأحوال العادية. وإذا سُنّ قانون للمُلكية بشكل يوازن بين حقوق مالكي النُسخ وحقوق الوصول، فعندها يكون من الخطأ تجاوز مثل ذلك القانون.

ولطالما أتفهّم هذا الدفع باتجاه تبرير القرْصَنَة، فإنني أرى أيضاً أن الجهود التي تُبذل لتبرير القرْصَنَة التجارية، لا تُفلح في ذلك، في نهاية المطاف. إن القرْصَنَة التجارية شائعة ومنتشرة، وهي أيضاً خاطئة بوضوح. إنها لا تحوّل المحتوى الذي تسطو عليه، ولا تغيّر في السوق الذي تُنافس فيه. كل ما تفلح القرْصَنَة التجارية فيه هو إعطاء بعضهم الحق في الوصول إلى شيء ليس لهم أن يصلوا إليه قانونياً. لم يتغيّر شيء بحيث يلقي ظلالاً من الشك على ذلك القانون. وببساطة، هذه القرْصَنَة خطأ.

وبحسب الأمثلة التي سيقت في الفصول الأربعة السابقة، فإنه حتى لو كانت بعض أشكال القرْصَنَة خطأً، فإن ذلك لا يعني أن كل «قرْصَنَة» تُشكّل خطأ. وعلى الأقل، لا تبدو كل «قرْصَنَة» خطأً، إذا فهم هذا المصطلح بالطريقة التي يتزايد الاهتمام بفهمها حاضراً. العديد من أشكال «القرْصَنَة» مفيد ومنتج، كما يستعمل لإنتاج محتوى جديد أو يفتح طُرُقاً جديدة لإنجاز الأعمال. ولم يحظر تقليدنا، ولا التقاليد الأخرى، أشكال «القرْصَنَة» كافة، بالمعنى المشار إليه لهذا المصطلح.

لا يعني هذا أنه لا توجد أسئلة بصدد الشكل الأحدث من القرْصَنَة، أي تبادل الملفات بين الأصدقاء، عبر التقنية التي تعرف باسم «من زميل إلى زميل» Peer-to-Peer. وفي المقابل، تحثّ هذه الأمور على فهم الضرّر في تقنية «من زميل إلى زميل»، بطريقة أعمق قليلاً، قبل إدانة جمهور واسع بالقرْصَنَة.. هناك ثلاثة أشياء يجدر تأملها.

على غرار مؤسسي هوليوود، تتيح تقنية المشاركة في الملفات «من زميل إلى زميل» فرصة الإفلات من القبضة الساطية لعملاقة الصناعة.

وعلى غرار مؤسسي صناعة التسجيلات الموسيقية، تتيح المشاركة في الملفات إمكانية استعمال طريقة مبتكرة في توزيع المحتوى.

وعلى عكس ما جرى مع تلفزيون الكابل، لا يبيع أحد المحتوى باستخدام طريقة المشاركة في الملفات «من زميل إلى زميل».

تصنع هذه الملامح فارقاً بين تقنية «من زميل إلى زميل» وبين القرْصَنَة فعلياً، كما تدفعنا إلى البحث عن طريقة لحماية الفنانين، مع إتاحة الفرصة لتقنية المشاركة في الملفات باستمرار.

قرْصَنَة 2

يتمثّل مفتاح «القرْصَنَة»، التي يسعى القانون إلى لجمها، في استخدام كل ما من شأنه «حرمان المؤلِّف من مكاسبه»[4]. ويعني ذلك وجوب الحسم في مسألة حدوث ضرر من تقنية «من زميل إلى زميل»، وكذلك تحديد المدى الذي يصل إليه هذا الضرر.

ويعتبر ذلك شرطاً أساسياً لمعرفة المدى الذي قد يذهب إليه القانون أيضاً في منع تلك التقنية، أو إيجاد بدائل عنها، تضمن ما تقدمه للجمهور، وتحافظ في الوقت ذاته على أرباح المؤلِّف.

اشتهرت تقنية تشارك الملفات، بتقنية «من زميل إلى زميل»، وذلك بفضل موقع «نابستر». ولكن المُشرفين على التقنيات في «نابستر» لم يُطوّروا تقنيات خاصة بهم. وككثير من التقدّم في الابتكار على الإنترنت (وكذلك خارجها في معظم الأحيان[5])، لم يفعل شون فانينغ وفريقه سوى أنهم نسّقوا مكوّنات طوّرت بشكل منفصل، فأعطت نتيجة مبتكرة. وقد انتشر استعمال الموقع مثل النار في الهشيم. وبعد إطلاقه في يوليو/ تموز عام 1999، وصل عدد مستخدميه إلى نحو 10 ملايين خلال تسعة شهور. وبعد 18 شهراً، بلغ عدد المسجليّن فيه ثمانين مليوناً[6]. وسرعان ما قضت المحاكم بإغلاق «نابستر»، فحلّت محلّه مواقع أخرى مُشابهة. مثلاً، ظهر موقع «كازا» Kazaa الذي يبلغ عدد المسجلين فيه 100 مليون شخص. وتظهر فروقات في تنظيم، وهندسة الخدمات في تلك المواقع، لكنها تتشابه وظيفياً. إذ تتيح جميعاً إمكانية التشارك في المحتوى الذي يملكه أي مستخدم. وبفضل نظام «من زميل إلى زميل» تستطيع أن تتشارك في أغانيك

المفضلة مع ثلة من أعز أصدقائك، أو مع عشرين ألفاً من أعزّ أصدقائك.
وبحسب تقديرات متقاطعة، جرّبت شريحة واسعة من الأمريكيين تقنية المشاركة في الملفات. ففي دراسة لمؤسسة «إيبسوس- إنسايت» في سبتمبر/ أيلول عام 2002، ظهر أن 60 مليون أمريكي حصلوا على ملفات موسيقى بهذه الطريقة، مع ملاحظة أن 28 في المئة منهم تزيد أعمارهم على 12 سنة[7]. وكذلك اقتبست صحيفة «نيويورك تايمز»، دراسة لدائرة البوليس في نيويورك، ورد فيها أن 43 مليون مواطن استعملوا شبكات تعتمد على المشاركة في الملفات كي يتبادلوا محتويات متنوّعة، في مايو/ أيار عام 2003[8]. علماً أن أكثرية هؤلاء لم تكن من اليافعين. وأياً كانت الأرقام فعلياً، ثمة كمية ضخمة من المحتوى جرى «أخذها» عبر تلك الشبكات. وألهمت سهولة تبادل الملفات، ورخص ثمنها، الملايين كي يستعملوها، وسيلة للاستمتاع بالموسيقى، بطريقة لم تكن متاحة قبلاً. وقد استمتع بعض هؤلاء بتحدي القانون واختراقه، فيما لم يسر آخرون على هذا الدرب. وحتى في الحالات التي تصنّف تقنياً باعتبارها اختراقاً للقانون، يصعب إلى حدّ يفوق تصوّر الكثيرين، احتساب الضرّر الذي يصيب أصحاب الملكية الفكريّة فعلياً. وبإمكان من يهتم بأكثر من مجرد الاستماع إلى الأصوات المتضاربة، أن يفكر في الأنواع المختلفة من المشاركة في الملفات، ونوع الضرّر الذي يتأتى من كل منها.

ويتقاسم المتشاركون في الملفات، أنواعاً متعدّدة من المحتوى، وبذلك نستطيع رصد أربعة أنواع منها.

هناك المجموعات التي تستعمل شبكات المشاركة في الملفات كبديل

عن شراء المحتوى. فمثلاً، عندما يصدر ألبوم جديد لمادونا على قرص مُدمج، يلجأ بعضهم إلى أخذ ذلك المحتوى بدل شراء هذا القرص. قد يطال النقاش حول قدرة كل شخص على أخذ المحتوى، أن يشتري القرص، لو أن المشاركة في الملفات لا تتيح له هذا الأمر. وأغلب الظن أن بعض من أخذوا المحتوى بالمشاركة في الملفات الموسيقية، لديهم القدرة على شراء الأقراص، كما أن العديد لا يملكون مالاً كافياً لشرائها.

هناك مجموعات تستعمل شبكات المشاركة في الملفات، كوسيلة للإصغاء إلى الموسيقى وتقويمها قبل شرائها. فمثلاً، قد يرسل صديق إلى آخر ملفاً موسيقياً من نوع «أم بي 3» لفنان لم يكن يعرفه هذا الأخير من قبل. وقد يذهب المتلقي إلى السوق لشراء قرص موسيقي لهذا الفنان، إن راقت له موسيقاه. إن ذلك النوع من الترويج المُركّز، يلاقي نجاحاً كبيراً. ولا يتلقى الصديق الذي أوصى بالفنان، مالاً في حال لم تلاق تلك الموسيقى استحساناً، ما قد يزيد في مصداقيته. وينجم عن هذا النمط من التشارك، ارتقاء مستوى الموسيقى التي تُشترى من السوق.

هناك مجموعات تستعمل شبكات المشاركة في الملفات، للوصول إلى محتوى نفد من السوق، أو لأن ما منعهم من شراء ذلك المحتوى هو التكاليف المرتفعة المتعلقة ببعيه وشرائه. ويعتبر هذا النوع من المشاركة أكثر فائدة بالنسبة لشريحة واسعة من الجمهور. فمثلاً، يبحث بعضهم عن الأغاني التي شكّلت جزءاً من طفولتهم، لكنها

اختفت من الأسواق منذ وقت طويل قبل أن تعاود الظهور على الإنترنت. لقد أخبرتني إحدى الصديقات بأنها عندما عثرت على موقع «نابستر»، قضت عطلة أسبوع بأكملها في محاولات «لاستعادة» أغنيات قديمة. ودُهشتْ لمدى ما استطاعت الوصول إليه من تلك الأغاني، وللطريقة التي قدّمت فيها على الإنترنت، إذ عمد كثيرون إلى صنع توليفاتهم الخاصة منها. وبالنسبة للمحتوى الذي لم يعد قيد البيع، فإن تبادله يعتبر خرقاً لقوانين المُلكية الفكريّة تقنياً، إلاّ أنه ولأن مالك الحقوق قد كفّ عن استعماله وبيعه، فإن الضرّر الناجم عن هذا النوع من التبادل هو صفر تماماً. ولا يزيد ذلك على الضرّر الذي ينجم عن بيع أحدهم مجموعة من أسطوانات الفينيل القديمة التي تعود لحقبة الستينيات من القرن الماضي، إلى أحد هواة جمع الأسطوانات.

ثمة مجموعات تعتمد شبكات المشاركة في الملفات، للوصول إلى محتوى لا تحميه قوانين الملكية الفكريّة، أو أن صاحب تلك الحقوق يرغب في إعطائه.

كيف تتفاعل هذه الأنواع الأربعة من ضروب المشاركة في الملفات عبر الإنترنت، وكيف يمكننا أن نقيم التوازن بينها؟ لنبدأ بإثارة بعض النقاط البسيطة والمهمة أيضاً. من الوجهة القانونية، من الواضح أن النوع الرابع وحده هو القانوني تماماً. ومن الوجهة الاقتصادية، من الجلي أن النوع الأول وحده هو المُضر[9]. ومن البيّن أن النوع الثاني ليس قانونياً، لكنه مفيد. ولا يخفى أن النوع الثالث غير قانوني، لكنه يحمل فائدة للمجتمع (إذ يزيد من

الخبرة في التعامل مع الموسيقى)، وأنه لا يؤذي الفنان، لأن أعماله ما كانت لتتوافر بغير تلك الطريقة. إذاً، ليس من الهيّن إيجاد التوازن في موضوع تبادل الملفات عبر الإنترنت، كما يفوق تعقيداً بكثير ما يوحي به الخطاب التبسيطي الرائج حول هذه المسألة.

إذ يعتمد التوازن في مسألة المشاركة في الملفات، بصورة كبيرة، على مدى الضرر الذي يمثّله النوع الأول. وكمثل شكاية أديسون من هوليوود، وكتبرّم فناني التسجيلات من الراديو، وغضب التلفزيون من الكابل. كما اعتبرت شركات الموسيقى أن النوع الأول من مشاركة الملفات عبر الإنترنت، هو «سرقة» تؤدي إلى «تخريب» هذه الصناعة.

وعلى الرغم من أن الأرقام توحي بأن المشاركة في الملفات مضرة، فإن تحديد مدى ذلك الضرر ليس بالأمر السهل. فمنذ فترة طويلة، تنحي صناعة التسجيلات الموسيقية باللائمة على التكنولوجيا، كلما حدث انخفاض في مبيعاتها. ويعطي تاريخ الكاسيت مثالاً على هذا اللوم. ففي دراسة لشركة «كاب جميني إرنست أند يونغ»، يرد مايلي: «بدل العمل على الاستفادة من هذه التكنولوجيا (= الكاسيت) الشعبية، لجأت الشركات الكبرى إلى محاربتها»[10]. فقد ادعت تلك الشركات أن كل ألبوم يجري تسجيله على كاسيت، يعني عدم بيع ألبوم في السوق. وفي عام 1981، انخفضت مبيعات التسجيلات الموسيقية بمعدل 11،4 في المئة، فوصفت الشركات ذلك الانخفاض بأنه يؤيد وجهة نظرها بشأن الكاسيت. لقد شكّلت التكنولوجيا معضلة، وتمثّل الحلّ في حظر تلك التكنولوجيا أو تقييدها.

بعد ذلك بقليل، وقبل أن يُعطى الكونغرس فرصة لتفعيل قوانين مناسبة،

أطلقت شركة «أم تي في» MTV، ما قلب اتجاه المبيعات صعوداً. ووصفت «كاب جميني..» ما حدث حينها بالقول: «في النهاية، لم تكن «الأزمة» ناجمة عن الكاسيت، والتسجيلات التي يصنعها الجمهور، لأن تلك الممارسة الشائعة لم تتوقف بعد انطلاق شركة «أم تي في»، بل تبيّن أن الأزمة كانت في ركود الابتكار الموسيقي عند الشركات الكبرى» [11]. ولكن، إذا ثبت أن وجهة نظر الصناعة كانت مخطئة في ما مضى، فإن ذلك لا يعني أنها على خطأ حاضراً بالنسبة لموقفها من تبادل الموسيقى (والمحتوى) عبر المشاركة في الملفات على الإنترنت. ولتقويم التهديد الذي تمثّله فعلياً تقنية «من زميل إلى زميل» للصناعة والمجتمع، أو على الأقل المجتمع الذي تفهم الدروس التي أعطاها صُنّاع الأفلام والتسجيلات والراديو والكابل والكاسيت، لا يكفي القول إن النوع الأول من المشاركة في الملفات مُضرّ. إذ يتعلق السؤال فعلياً بكيفية حدوث الضرر من مشاركة الملفات من النوع الأول، وكذلك مدى الفائدة التي تنجم عن الأنواع الأخرى من التشارك في الملفات.

من المستطاع، البدء في الإجابة بالتركيز على الضرر الإجمالي الذي تحدثه شبكات المشاركة في الملفات، من وجهة نظر الصناعة ككل. ويساوي هذا «الضرر الإجمالي» الكمية التي تزيد فيها ممارسة النوع الأول على النوع الثاني. فإذا باعت شركات التسجيلات الموسيقية كمية أكبر من منتجاتها، من خلال فرص المُضاهاة والمقارنة التي يتيحها النوع الثاني، تكون شبكات المشاركة في الملفات مفيدة بالنسبة للشركات الموسيقية بطريقة متوازنة. وفي تلك الحال، يكون اعتراض الشركات نوعاً من مقاومة التغيير. فهل

ذلك صحيح؟ هل تحصل استفادة للصناعة ككل، بأثر من تقنية المشاركة في الملفات عبر الإنترنت؟ وعلى الرغم من أنه أمر يبدو مستهجناً، فإن المعلومات عن مبيع الأقراص الموسيقية المُدمجة، تشير إلى حدوث شيء قريب من تلك الاستفادة.

ففي عام 2002، نشرت «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا» تقريراً جاء فيه أن مبيعات الأقراص الموسيقية المُدمجة هبطت بمعدل 8،9 في المئة، من 882 مليون وحدة إلى 803 ملايين، ما قاد إلى هبوط في العائدات بنسبة 6،7 في المئة[12]. وجاء ذلك متوافقاً مع اتجاه ساد خلال السنوات القليلة التي سبقتها. وألقت «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا» اللوم على القرْصَنَة عبر الإنترنت، إذ اعتبرتها سبب هذا الهبوط، على الرغم من وجود أسباب أخرى له. فمثلاً، سجّلت شركة «ساوند سكان» هبوطاً زاد على نسبة 20 في المئة في مبيع الأقراص المُدمجة للموسيقى، منذ عام 1999. ولا ريب أن الإنترنت تسبّبت في جزء من ذلك الهبوط. «بين عامي 1999 و2001، ارتفع سعر القرص المُدمج من 13،4 دولار إلى 14،9 دولار.. ما يساوي 7،2 في المئة»[13]. ومن الممكن لوم المنافسة الآتية من وسائط إعلامية أخرى، باعتبارها سبباً في هذا الهبوط، ولو جزئياً. وقد لاحظت جاين بلاك، من مجلة «بيزنس ويك»، أنه: «تكلف كل مقطع موسيقي في فيلم «هاي فيدلتي» نحو 18،98 دولار، في ما يمكن الحصول على الفيلم كله على أسطوانة «دي في دي» لقاء 19،99 دولار»[14].

لنفترض أن «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا» محقّة، وأن الهبوط في مبيعات الأقراص المُدمجة، يعود إلى مشاركة الملفات عبر

الإنترنت. ثمة وقائع مغايرة.. ففي تلك الفترة ذاتها، التي رصدت فيها هذه الرابطة، مبيعات الأقراص المدمجة بـ803 ملايين، قدّرت الرابطة ذاتها أن 2،1 بليون قرص مدمج أنزلت بالمجان عبر الإنترنت. إذاً، فعلى الرغم من أن نسبة الحصول على الموسيقى عبر الإنترنت فاقت شراءها على الاقراص بـ2،6 ضعف، لم تتعد نسبة الانخفاض في المبيعات 6،7 في المئة.

ثمة أشياء كثيرة تحدث في الوقت نفسه، ما يضع عائقاً أمام إعطاء تفسير لأرقام محدّدة. ولكن هناك استنتاجاً يصعب تجنّبه أيضاً. إذ تدأب صناعة التسجيلات على ألاّ فارق بين سرقة قرص موسيقي مُدمج وبين الحصول عليه مجاناً عبر الإنترنت، ولكن الأرقام السابقة تدل على وجود فارق كبير بين هذين الأمرين. وعند سرقة قرص مُدمج، يخرج من السوق قرص كان من الممكن بيعه. وبذلك، يقال إن كل أخذ للموسيقى هو فرصة بيع ضائعة. ولكن التأمل في الأرقام التي تعطيها «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا»، يقود إلى القول: ليس من الواضح أن هذا الأمر يصح فعلياً على أن نحصل على الموسيقى عبر المشاركة في الملفات على الإنترنت، ولو أن كل حصول يُشكّل فرصة بيع ضائعة. ولو صح القول إن كل تنزيل للموسيقى عبر موقع «كازا» يحرم المؤلف من حقوقه، لعانت صناعة الموسيقى من هبوط نسبته مئة في المئة، وليس مجرد 7 في المئة. فلو صحت الأرقام التي تقول إن الأقراص التي يجري تنزيلها من الإنترنت، كملفات موسيقية، تفوق ما يباع في الاسواق بمقدار 2،6 ضعف، لما توقف الهبوط في المبيعات عند 6،7 في المئة. إذاً، ثمة فارق كبير بين سرقة قرص موسيقي مضغوط، والحصول عليه كملف موسيقي عبر الإنترنت.

ولنفترض أيضاً أن الأضرار المزعومة صحيحة، على الرغم من تضخيمها. ما الفوائد؟ ربما فرضت تقنية المشاركة في الملفات، أكلافاً على صناعة التسجيلات الموسيقية، ولكن ما القيمة التي تنتجها؟

ثمة فائدة في النوع الثالث من المشاركة في الملفات، حيث يتاح محتوى نافد من الأسواق على الرغم من استمرار حمايته بقوانين الملكية الفكريّة، وهو نوع لا يشكّل شريحة صغيرة من تبادل الملفات. هنالك الملايين من المقاطع الموسيقية التي لم تعد قيد التبادل تجارياً[15]. ومن المفهوم أن بعضاً من ذلك المحتوى لم يعد يُتداول، لأن الفنان الذي أنتجه لم يعد راغباً في تداوله تجارياً، وكذلك فإن الشريحة الكبرى من المحتوى قد نفدت لأن الناشر أو الموزّع قرر أنه لم تعد هنالك جدوى لشركته من وضعه قيد التداول. في العالم الفعلي، وقبل ظهور الإنترنت بزمن طويل، صنعت الأسواق ردّاً بسيطاً على هذه المشكلة: متاجر الكتب المستعملة، ومخازن التسجيلات الموسيقية. تنتشر في الولايات المتحدة حاضراً، الآلاف من متاجر الكتب المستعملة، ومخازن التسجيلات الموسيقية. وبموجب قانون المُلكيّة الفكريّة في أمريكا، عندما يجري الاتجار بهذا النوع من المحتوى، حتى ضمن فترة سريان حقوق المُلكيّة الفكريّة، لا ينال المالك شيئاً من تلك التجارة. وتمثّل متاجر الكتب المستعملة، ومخازن التسجيلات الموسيقية كيانات تجارية، ويجني أصحابها أموالاً من بيعهم للمحتوى. وعلى غرار الحال مع شركات الكابل قبل ترخيصها، لا يدفعون شيئاً لمالك الحقوق الفكريّة للمحتوى الذي يتاجرون به. إذاً، يشبه النوع الثالث من تبادل الملفات عبر الإنترنت، والى حدّ كبير، ما يجري في متاجر الكتب المستعملة، ومخازن

التسجيلات الموسيقية. وبديهي أن ثمة فوارق بين هذين الطرفين، لأن الشخص الذي يجعل المحتوى متاحاً عبر تبادل الملفات الرقمية، لا يتقاضى شيئاً لقاء ذلك، وكذلك لأنه في العالم الفعلي، يؤدي بيع شخص لتسجيل موسيقي إلى خروجه من يده، وأما في حال تبادل الملفات فإنها تبقى عنده. ففي الفضاء السبرنطيقي للإنترنت، عندما يعرض أحد تسجيلاً لمعزوفة «أغنيتا حب» للموسيقار برنشتاين، فإنه يحتفظ بما يملك أيضاً. من الممكن أن يكون لهذا الفارق شأن اقتصادي لو أن مالك الحقوق الفكريّة لمعزوفة «أغنيتا حب» مازال يبيع تسجيلاً عن موسيقاه، ما يدخله في منافسة مع الإنترنت. ولكن، إذ يدور النقاش حول محتوى لم يعد موجوداً تجارياً في الأسواق، فإن الإنترنت تملك فضيلة جعله متوافراً، عبر المشاركة التعاونية، من دون أي تنافس في الأسواق. وإذا أخذنا تلك الأمور بعين الاعتبار، فمن المحتمل أن تصل الأمور إلى وضع أفضل، لو نال مالك الحقوق شيئاً من تلك التجارة. ولكن القول إن ذلك كان سيكون أفضل، لا يعني بالضرورة الوصول إلى استنتاج بضرورة منع متاجر الكتب المستعملة. وبقول آخر، فإن القائل بضرورة منع تبادل الملفات من النوع الثالث، عليه التفكير في موقفه من متاجر الكتب المستعملة ومكتباتها: هل من المتوجب إغلاقها أيضاً ؟

وأخيراً، وربما الأكثر أهمية، تأتي مسألة شبكات تبادل الملفات، التي تُمكّن من ممارسة النوع الرابع من التبادل.. أي التشارك في محتوى تحميه قوانين المُلكية الفكريّة، ولكن أصحابه يرغبون في إتاحته للآخرين، وكذلك المحتوى الذي نفدت مدة سريان حمايته قانونياً. ويؤدي هذا

النوع من المشاركة إلى منفعة للمجتمع والمؤلف معاً. ومثلاً، أصدر مؤلف الخيال العلمي كوري دوكتورو Cory Doctorow روايته الأولى «الدخول والخروج من مملكة السحر»، ووضعها بشكل مجاني على الإنترنت في اليوم نفسه الذي نزلت فيه إلى الأسواق.

إذ فكّرت (وكذلك الناشر) أن توزيع الرواية عبر الإنترنت ربما شكّل إعلاناً ترويجياً ضخماً عن الكتاب الفعلي. فقد يقرأ بعض الناس الرواية على «الويب»، قبل حسم خيارهم بشرائها أم لا. وإذا أعجبتهم، فعلى الأرجح أن يقبلوا على شرائها. ويأتي دوكتورو ضمن النوع الرابع. وإذ مكّنته شبكات تبادل الملفات من بيع روايته، أصابت الفائدة المجتمع أيضاً. وقد قرأت هذه الرواية، فأعجبت بها وأعتقد أنها كتاب رائع!

ويشبه ذلك حال الكتب المتاحة للعموم. إذ تؤدي المشاركة فيها إلى فائدة اجتماعية، مع عدم الإضرار قانونياً بالمؤلفين. وإذا أدّت الجهود المبذولة لحل الإشكالات الناجمة عن تبادل الملفات من النوع الأول، إلى تدمير فرصة حدوث التبادل من النوع الرابع، فسيؤول الأمر إلى خسارة شيء مهم، ضمن السعي إلى حماية المحتوى من النوع الأول.

من المستطاع عرض النقطة الأساسية في هذا النقاش على النحو التالي: من الممكن تفهّم أن تقول صناعة التسجيلات الموسيقية إنها قد خسرت هذا الكمّ أو ذاك من المال، ويتوجّب علينا سؤالها عن مدى ما ربحه المجتمع في سياق عملية تبادل الملفات بتقنية «من زميل إلى زميل»، وعن مدى الكفاءات التي جرى تحصيلها، وعن المحتوى الذي ماكان ليظهر أو ينتشر لولا الإنترنت أيضاً.

فعلى عكس القرْصَنَة التي وصفتها في القسم الأول من هذا الفصل، فإن كثيراً من «القرْصَنَة» التي يتيحها تبادل الملفات عبر الإنترنت، هي قانونية ومفيدة بشكل واضح. وعلى غرار القرْصَنَة التي وصفتها في الفصل الرابع، يأتي الحافز على القرْصَنَة من ظهور طرق جديدة في توزيع المحتوى، بأثر من تغيير في تكنولوجيا التوزيع. وبذلك، وبالاتساق مع التقليد الذي أدى إلى منحنا هوليوود والراديو والتسجيل الموسيقي وتلفزيون الكابل، فإن السؤال الذي يجدر بنا طرحه بصدد تبادل الملفات هو: كيف نحافظ على الفوائد التي تعطيها هذه التقنية، مع الإقلال من الضرر الذي تُسببه للفنانين؟ يجدر وضع هذا السؤال على المحك، وكذلك يتوجب على القانون أن يبحث عن التوازن بين الأمرين، وهو ما من شأن مرور الزمن أن يتكفل به أيضاً.

ورُبّ سائلٍ يسأل: «أليست هذه حرباً، ضد التبادل غير الشرعي وحده؟ أليس الهدف منها هو النوع الأول من تشارك الملفات عبر الإنترنت»؟ ربما فكّر بعضهم أن الأمر كذلك، بل إنه ما يحدوني الأمل بأن تكونه الأمور فعلياً. ولكن الجواب، لحدّ الآن، هو بالنفي. ليست حرباً ضد تبادل الملفات من النوع الأول وحده، كما لا تستهدف حصرياً التبادل غير الشرعي للمحتوى عبر الإنترنت. لقد مُدّت الحرب ضد النوع الأول من التبادل لتصيب الأنواع الأخرى. وتعطي تجربة «نابستر» المثال الأوضح على ذلك. فعندما أخبر «نابستر» المحكمة بأنه طوّر تقنية تستطيع منع 99،4 في المئة من التعدي على قوانين الملكية الفكريّة، ردّت المحكمة بأن نسبة 99،4 في المئة ليست جيدة، وأنه يتوجب على «نابستر» خفض نسبة التعديات

لتصل إلى «صفر»[16]. إذا لم تكن نسبة 99،4 في المئة جيدة، فإنها حربٌ على تقنيات المشاركة في الملفات عبر الإنترنت، وليست حرباً لوقف التعديات على قوانين المُلكية الفكريّة. لا توجد طريقة لضمان أن تعمل تقنية «من زميل إلى زميل» طوال الوقت، وبنسبة مئة في المئة، بالانسجام مع قوانين الملكية الفكريّة. وكذلك لا يمكن ضمان نسبة المئة في المئة بالنسبة لآلات التصوير الضوئي، ومسجلات الفيديو، ولا تستعمل الأسلحة اليدوية ضمن القانون بنسبة مئة في المئة أيضاً. إن درجة «صفر» من التسامح تعني وقفاً شاملاً لتقنية «من زميل إلى زميل». ويعني قرار المحكمة إلزام المجتمع بالتخلي عن فوائد تقنية «من زميل إلى زميل»، حتى بالنسبة لأنواع التبادل القانوني والمفيد للملفات عبر الإنترنت، من أجل إعطاء ضمان مطلق بعدم حدوث تعديات جراء استعمال تقنية «من زميل إلى زميل».

لا يحتوي تاريخ، شيئاً اسمه درجة صفر من التسامح، في الصناعات المعروفة كلها والمتصلة بالمحتوى. إن تاريخ القانون الأمريكي هو تاريخ من إيجاد عملية توازن. وكلما ظهرت تقنيات مبتكرة، وغيّرت طريقة توزيع المحتوى، تعدّل القانون وتأقلم معها، بانتظار ظهور تقنيات مبتكرة أخرى. وفي سياق تأقلمه مع التقنيات، يسعى القانون إلى تأمين الحقوق الشرعية للمبدعين، بالتوازن مع حماية الابتكار أيضاً. وفي بعض الأحيان، تميل كفة الميزان أكثر إلى المُبدع، وفي أحيان أخرى، تعطيه أقل. وكما ورد سابقاً، عندما هدّدت «إعادة الإنتاج ميكانيكياً» مصالح المؤلفين، توصّل الكونغرس إلى صنع توازن بين حقوق المؤلفين المتعارضة مع مصالح صناعة التسجيلات الموسيقية. ضمن القانون حقوقاً للمؤلفين، وأعطى أيضاً حقوقاً

لفناني التسجيلات، إذا دُفع للمؤلفين، ولكن ضمن أسعار تولى الكونغرس تحديدها. ولكن، عندما شرعت محطات الراديو في بث التسجيلات التي صنعها فنانو التسجيلات، رفض الكونغرس الأخذ بدعاوى هؤلاء بأن الراديو لا يحترم «حقوق الإبداع»، ولا يدفع شيئاً لقاء بث ما أبدعوه من تسجيلات. إذاً، قرّر الكونغرس أن الفائدة غير المباشرة التي يحصلون عليها تكفي.

وسار القانون بالنسبة لتلفزيون الكابل على مسار مُشابه. وعندما رفضت المحاكم أن تفرض على محطات الكابل رسوماً لقاء المحتوى الذي تأخذه من محطات التلفزة ثم تعيد بثّه، تدخّل الكونغرس بأن أعطى محطات التلفزيون الحق في الحصول على أموال، لكن ضمن أسعار تولى القانون تحديدها. وكذلك منح محطات الكابل، الحق في الوصول إلى المحتوى، طالما أنها تدفع سعراً قانونياً لقاء ذلك.

حققت هذه التسوية، كما حدث في حال التسجيلات الموسيقية، هدفين أساسيين، من المستطاع اعتبارهما الهدفين الرئيسين اللذين يسعى أي قانون للمُلكية الفكريّة، إلى ضمانهما. إذ ضمن القانون أولاً، أن يتمتع المبتكرون الجُدد بالحُريّة في تطوير وسائل جديدة لإيصال المحتوى. وحمى القانون ثانياً، أصحاب الحقوق الفكريّة، ضامناً لهم أن ينالوا نصيباً من توزيع المحتوى. ودوماً، ظهرت خشية من أن يكتفي الكونغرس ببساطة بأن يفرض على شركات الكابل أن تدفع لأصحاب الحقوق الفكريّة كل ما طالبوا به بالنسبة للمحتوى الذي يملكونه، ما يؤدي إلى خنق تقنية الكابل الجديدة، تحت وطأة الحقوق التي يملكها مُبدعو المحتوى، ومحطات البث.

وفي المقابل، لو أجاز الكونغرس لشركات الكابل أن تستعمل المحتوى الذي تبثه محطات التلفزة بحُريّة تامة، ومن دون دفع أي مقابل له، لاعتُبر ذلك إجحافاً ودعماً غير عادل للكابل. لذلك اختار الكونغرس، طريقاً وسطاً، يضمن التعويض من دون أن يعطي المالك السابق (محطات البث التلفزيوني)، السيطرة على المستقبل المتمثّل في تقنية الكابل.

في تلك السنة ذاتها التي توصّل فيها الكونغرس إلى صنع هذا التوازن، رفعت شركتان عملاقتان في صناعة الأفلام وتوزيعها، دعاوى قضائية ضد تقنية جديدة – مسجّل أشرطة الفيديو الذي يعرف تقنياً بمصطلح «في تي آر» **VTR**، في ما يشار إليه غالباً بمصطلح «في سي آر» **VCR** –تنتجها شركة «سوني» تحت اسم «بيتاماكس». وفي منطق متسم بالبساطة، زعمت شركتا «ديزني» و«يونيفرسال» أن «سوني» صنعت أدوات تُمكّن الجمهور من التعدي على حقوق المُلكية الفكريّة. ولأن الأداة التي أنتجتها «سوني» تتضمن زراً للتسجيل، فبإمكان تلك الأداة أن تُسجّل الأفلام، والعروض المتلفزة، ما يجعل شركة «سوني» مستفيدة من التعديات على حقوق المُلكية الفكريّة والتي تجري على يد مستخدمي أداتها التقنية الجديدة. وتالياً، طلبت «ديزني» و«يونيفرسال» أن تنال تلك الشركة جزءاً عن التعديات المتصلة بتقنياتها. وبدا أن ثمة أساساً لبعض ما زعمته «ديزني» و«يونيفرسال»، ذلك أن «سوني» قررت تصميم آلة تُسهّل تسجيل مواد البث التلفزيوني. وقد كان باستطاعة تلك الشركة أن تصنع آلتها تلك بحيث لا تُسجّل مواد البث التلفزيوني مباشرة، أو أن تُعيقه على الأقل. واستطراداً، كان بإمكان «سوني» ألاّ تُسجّل إلاّ عند ظهور علامة على مواد البث التلفزيوني تشير إلى

السماح بتسجيلها. وبدا واضحاً أن كثيراً من عروض التلفزيون لا تعطي الإذن بتسجيلها. وبالتأكيد، لو كان الأمر يتعلق بطلب الحق في التسجيل، لما أعطت معظم العروض التلفزيونية ذلك الحق للجمهور.

وفي مواجهة هذا الخيار الواضح، كان باستطاعة «سوني» أن تُصمّم آلتها الجديدة، بطريقة تخفّض من فرص التعدي على قوانين المُلكية الفكريّة. وإذ لم تفعل ذلك، لجأت «ديزني» و«يونيفرسال» إلى القضاء كي تضعاها أمام المسؤولية القانونية المترتبة على تقنيتها المبتكرة.

وتحوّل جاك فالنتي، رئيس «رابطة منتجي الأفلام في أمريكا» إلى بطل جهير الصوت. وأطلق فالنتي على مسجّلات «في سي آر» اسم «ديدان الأشرطة». كما أطلق تحذيراً قوياً بقوله: «عندما تصل 20 أو 30 مليوناً من تلك الآلات إلى أراضي الولايات المتحدة، ستغزونا الملايين من ديدان الأشرطة، فتأكل قلب، وأساس أغلى ما يملكه أصحاب حقوق المُلكية الفكريّة: حقوق النسخ»[17]. وقد أدلى فالنتي بشهادة أمام الكونغرس، جاء فيها: «لا يحتاج المرء إلى تضلّع في التسويق، أو تعمّق في الإبداع، من أجل فهم الضرّر البالغ الذي سيحيق بسوق ما بعد العرض، عندما تنتشر مئات الملايين من النُسَخ في البلاد، ما سيُدمر مستقبل مجتمع الإبداع في الولايات المتحدة وببساطة، إنها مسألة تتعلق ببديهات الاقتصاد والحس العام المشترك»[18]. وقد بيّنت الإحصاءات لاحقاً، أن أكثر من 45 في المئة ممن اشتروا أجهزة تسجيل الفيديو، جمعوا مكتبة أشرطة تحتوي ما يزيد على عشرة أشرطة[19]، وهو أمر وصفته المحكمة لاحقاً بأنه «غير منصف». وفي شهادته أمام الكونغرس شدّد فالنتي على أن السماح لمقتني أجهزة «في سي

آر» بالنسخ بحُريّة، يعني استثناءهم من أحكام قوانين المُلكيّة الفكريّة، من دون صنع آلية لتعويض أصحاب الحقوق فيها. إن هذا يعني سلب أصحاب المُلكية شيئاً جوهرياً: الحق الحصري في السيطرة على استعمال أعمالهم، بمعنى نسخها والاستفادة من إعادة إنتاجها»[20].

استمر هذا النزاع لمدة ثماني سنوات في المحكمة العليا. وفي سياق تلك المنازعة، أقرّت محكمة فرعية في الدائرة التاسعة، والتي تشمل صلاحياتها هوليوود (تُسمى تلك الهيئة «محكمة هوليوود»)، وتولى منصب القاضي فيها، حينها، ألكس كوزينسكي)، أن «سوني» يجب أن تُغرّم لأن آلاتها تسمح بالتعدي على قانون المُلكيّة الفكريّة. ووصم قرار تلك التقنية كلها بأنها غير قانونية[21]. ولم يتردّد فالنتي في تشبيه أثر التكنولوجيا الجديدة التي أطلقتها «سوني» بالنسبة لصناعة الأفلام الأمريكية، ببوسطن سترانغلر، قاتل النساء المتسلسل في ستينيات القرن الماضي[22].

بل من المستطاع فهم كلامه على أنه تلميح بأنها تمثّل النسخة اليابانية من بوسطن سترانغلر. وفي النهاية، رفضت المحكمة العليا قرار «محكمة هوليوود» ونقضته.

وفي معرض نقضها، أوضحت المحكمة العليا فهمها للظروف والآليات التي يجب أن تتبعها المحاكم في هذا النوع من النزاعات. وصاغت المحكمة العليا تلك الرؤية بالكلمات التالية:

> «إن الحكمة في السياسة، وكما يظهر أيضاً بالاستناد إلى السوابق تاريخياً، تملي مراعاتنا للكونغرس في كل مرّة يؤدي فيها ابتكار تكنولوجي إلى تغيير في قوانين المُلكيّة الفكريّة. إذ يملك الكونغرس

التفويض دستورياً، والقدرة مؤسساتياً على إيجاد التناغم بين المصالح المتعارضة التي لا مفر من تنافسها عند ظهور تكنولوجيا جديدة»[23].

طُلِب من الكونغرس أن يستجيب لقرار المحكمة العليا. وفي المقابل، تقدّم فنانو التسجيلات بدعوى بشأن بث الراديو، ما جعل الكونغرس يتجاهل طلب المحكمة العليا. وسادت قناعة في الكونغرس مفادها أن الفيلم الأمريكي عانى ما فيه الكفاية من «الأخذ» المستمر.

وإذا وضعنا تلك القضايا معاً، فسوف يظهر لدينا خيط متماسك ومتّسق فيها:

القضية	الطرف الذي «قُرصِنت» مصالحه	الاستجابة في القضاء	الاستجابة في الكونغرس
التسجيلات	المؤلفون	لا حماية	ترخيص قانوني
الراديو	فنانو التسجيلات	لا توجد منازعة	لا شيء
تلفزيون الكابل	محطات البث التلفزيوني	لا حماية	ترخيص قانون
مسجلات الفيديو	صانعو الأفلام	لا حماية	لا شيء

وعبر تاريخ الولايات المتحدة، أدّت التقنيات الجديدة إلى تغيير طريقة نشر المحتوى وتوزيعه[24]. وفي كل مرّة حدث ذلك التغيير، تبيّن أن ثمة من «اغترف» بحُريّة من أعمال غيره.

ولكن، لم يحصل في أي من تلك القضايا أن أزال الكونغرس أو المحكمة، كل اغتراف حُرّ. لم يحصل في أي من تلك القضايا أن أصرّت المحاكم

أو الكونغرس، على أن يؤمن القانون لأصحاب حقوق المُلكية الفكريّة، كل القيمة التي تتأتى من تلك الحقوق. وفي هذه القضايا كلها، اشتكى مالكو الحقوق الفكريّة من حصول «قرْصَنَة». وفي كل قضية منها، تصرف الكونغرس بطريقة تعطي بعضاً من المشروعية لسلوك «القراصِنَة». وفي كل قضية منها، سمح الكونغرس للتقنية الجديدة بالاستفادة من المحتوى الذي صُنع قبل ظهورها. وفي القضايا كلها، توصّل الكونغرس إلى إقامة توازن بين المصالح المتنازعة.

عند التفكير في تلك القضايا، وغيرها من الأمثلة التي وردت في الفصول الأربعة السابقة، يبدو هذا التوازن أمراً حكيماً ومنطقياً. فهل كان والت ديزني قرصاناً؟ وهل كان لفن الـ«دوجنشي» أن يكون لو أصرّ أصحاب الرسوم الأصلية على وجوب الحصول على إذن لاقتباسه؟ وهل كان يجب فرض قيود صارمة على الأدوات التي تسمح للآخرين بالتقاط الصور وتوزيعها؟ وهل يبدو أمراً منطقياً وحكيماً أن يُقابَل تحسين محرك للبحث، بغرامة تصل إلى 15 مليون دولار؟ هل كان من الأفضل لو أن أديسون أطبق بقبضته على صناعة الأفلام، وخنق هوليوود في مهدها؟ هل يتوجب على كل فرقة شبابية أن تؤجر محامياً للحصول على إذن بتسجيل إحدى الأغنيات؟

ربما أجاب بعضهم بنعم عن الأسئلة السابقة كلها، لكن تاريخ الولايات المتحدة أجاب عنها بالنفي، وبلا كبيرة. فتاريخياً، أقرّت المحكمة العليا أن «حقوق النسخ لا تعطي صاحبها السيطرة الكاملة على كل طريقة ممكنة لاستعمال عمله»[25]. وبدلاً من ذلك، جرى تحديد الطُرُق التي يسيطر

عليها أصحاب الحقوق الفكريّة، عبر إيجاد توازن بين الفائدة المتأتية من منح الحقوق الحصرية من جهة، والعوائق التي يخلقها وجود ذلك الحق الحصري. وتاريخياً، جرى الوصول إلى ذلك التوازن بعد نضوج التقنية، أو أنها باتت خليطاً من تقنيات متنوّعة، ما يسهّل توزيع المحتوى ونشره.

ويجدر بالولايات المتحدة أن تفعل الأمر نفسه حاضراً، خصوصاً وأن تقنيات الإنترنت تتغيّر بسرعة، وكذلك الحال بالنسبة لطُرُق اتصال الناس بالإنترنت، سواء بالخطوط الأرضية أو لاسلكياً. ولا شك في أن الشبكة يجب ألاّ تتحوّل إلى أداة لـ«السرقة» من الفنانين. وفي المقابل، يجب على القانون ألا يتحوّل إلى أداة لا تعمل إلا باتجاه وحيد يقضي بالدفع إلى الفنانين، أو بالأحرى، الموزّعين. وكما سيجيء بالتفصيل في الفصل الأخير من هذا الكتاب، تجب مراعاة دخول الفنانين، مع السماح في السوق بتأمين الطريقة الأكثر كفاءة لتوزيع المحتوى ونشره وترويجه. ويتطلب هذا التوازن، إدخال تعديلات على القانون، على الأقل لفترة انتقالية. ويجب تصميم تلك التعديلات بحيث توازن بين حماية قوانين المُلكية الفكريّة، والرغبة العارمة في السماح للإبداع بأن يستمر.

وينطبق هذا التوازن بطريقة خاصة عندما تظهر تقنية جديدة لتعطي وسيلة متفوّقة في نشر المحتوى. إن ذلك ما فعلته تقنية «من زميل إلى زميل»، التي شكّلت نموذجاً مرتفع المستوى، في القدرة المتفوقة على توزيع المحتوى عبر شبكة شديدة التنوّع. وإذا ما تُركت للتطوّر، تستطيع تلك التقنية وأشباهها الوصول إلى كفاءة أشد رفعة. وعلى الرغم من ذلك، فقد تُخنق تلك المنافع العمومية كلها، بحسب كلمات جون شوارتز في صحيفة

«نيويورك تايمز»، «بسبب الحرب على تقنية «من زميل إلى زميل»[26].

ومع ذلك كله، فعندما يتحدث المرء عن «توازن»، يرفع المُحاربون في صفوف المُلكية الفكريّة، عقيرتهم ليثيروا نقاشاً آخر. ويقول بعضهم: «لا تفقه هذه الأحاديث المثيرة عن التوازن النقطة الأساسية، وهي أن المحتوى الذي يعطيه القانون هو مُلكيّة لنا... لماذا قد يتوجّب علينا انتظار الكونغرس كي «يعيد التوازن» إلى حقوقنا في المُلكيّة؟ هل يجدر بنا الانتظار قبل الاستعانة بالبوليس عند سرقة سيارتنا؟ ولماذا يتوجب على الكونغرس النقاش في معطيات تلك السرقة وخصائصها؟ هل نسأل أنفسنا عما إذا كان سارق السيارة قد استعملها بشكل جيد قبل إلقاء القبض عليه»؟ ويصر هؤلاء المحاربون على القول: «إنها مُلكيّتنا... ويجب أن نحميها، مثلما تُحمى أي مُلكيّة أخرى».



«مُلكية»



لعلّ المحاربين في معسكر حقوق المُلكيّة الفكريّة محقون. تشكّل الملكية الفكريّة نوعاً من المُلكيّة. إذ من المستطاع امتلاكها وبيعها وشراؤها، في ظل القانون الذي يحميها من السرقة. وفي العادة، يعطي القانون للمالك حق الاحتفاظ بعمله، إلى حين تلقيه السعر الذي يرغب فيه. وتقرّ الأسواق بأن قانون العرض والطلب يحدّد السعر، ولو جزئياً.

ولكن الإشارة إلى حقوق النسخ، باعتباره «مُلكية»، نوع من الخطأ، إذ إن مُلكية حقوق النسخ تشكّل نوعاً فريداً، بالأحرى نافراً، من المُلكيّة. وبالطبع، إن القول بملكية فكرة أو تعبير هو شيء نافر. فمن المفهوم أن أخذ شخص طاولة الشواء الموضوعة في الفناء الخلفي لمنزل ما، هو سطو على شيء واضح، خصوصاً وأن ما يؤخذ يقود إلى فقدان المالك الأصلي شيئاً كان يملكه، فلا يعود موجوداً عنده. ولكن، ماذا لو رأى أحدهم أنك تضع طاولة شواء في حديقة دارك، فقرر أن يفعل الأمر عينه في منزله، فاشترى طاولة شواء من أحد المولات، ووضعها في حديقته؟ ما الذي أخذه منك؟ لا تتصل هذه النقطة بالمقارنة بين شيئية الطاولة (بمعنى أنها شيء ملموس)، والفكرة التي تمثّل تجريداً ذهنياً، على الرغم من أهمية هذا الفارق. بل تتعلق هذه النقطة بالحال العادي، وهو وصف ينطبق على معظم الأشياء، ويستثني أشياء قليلة، تُطلق الأفكار إلى العالم بطريقة حُرّة. ولا يسلب أحد

من أحدٍ شيئاً، إذا قلّده في طريقة اللبس، على الرغم من أن الأمر سيبدو نافراً إن تكرر يومياً مثلاً. وبدلاً من ذلك، قال توماس جيفرسون: «إن من يتلقى فكرة مني، يتلقى تعليماً لنفسه من دون إقلال مما أعلمه، كما أن من يضيء شمعته مني، لا يلقيني في الظلام»[1]، وهذا ينطبق خصوصاً عندما أُقلّد طريقة شخص آخر في الملابس. **(كان جيفرسون (1743– 1826) الرئيس الثالث للولايات المتحدة، ويعتبر الواضع الأساسي لـ«إعلان الاستقلال» أيضاً –المترجم).**

تتجسّد استثناءات الاستعمال الحُرّ للأفكار والتعابير، في تلك التي تحميها قوانين المُلكيّة الفكريّة، إضافة إلى حقول أخرى ليس من متسع في الكتاب لنقاشها. فلا يغدو من المستطاع أخذ فكرة أو تعبير من دون أن يتم الحصول على إذن إذا قمنا بحماية ذلك قانونيا، وبذلك يحوّل القانون شيئاً غير ملموس إلى مُلكيّة. وهنا يجب نقاش تفاصيل كثيرة، تتصل بطريقة ومدى وكيفية وماهية، ما يُشمل بالحماية. وللوصول إلى فهم جيّد للطريقة التي يتحوّل بها ما هو غير ملموس إلى شيء قابل للمُلكيّة، يجدر وضع تلك «المُلكية» في سياقها المناسب[2]. وسأحاول عرض هذا السياق، بالطريقة نفسها التي اتّبعتها في الفصول السابقة. لذلك، سأُقدّم أربع قصص تجسّد السياق الذي يجعل حقوق النسخ شيئاً مادياً قابلاً للتملّك. من أين جاءت هذه الفكرة أصلاً؟ ما حدودها؟ كيف تُمارس عملياً؟

بعد تلك القصص الأربع، أتوقع أن يصبح معنى القول إن «حقوق النسخ هي مُلكيّة»، أكثر وضوحاً، ما يجعل دلالته مختلفة عمّا يروّج له المحاربون في صفوف قوانين المُلكيّة الفكريّة حاضراً.

الفصل السادس: مؤسسون

كتب ويليام شكسبير، مسرحية «روميو وجولييت» في عام 1595. ونُشِرت في عام 1597. وكانت المسرحية الحادية عشرة في ما ألّفه شكسبير من المسرحيات الكبرى. واستمر في كتابة المسرحيات حتى عام 1613. ومنذ ذلك الحين، أعطت مسرحياته الشكل والمعيار أدبياً للمسرحية في الثقافة الأنجلو- أمريكية. لقد تغلغلت عميقاً مسرحيات هذا الكاتب الآتي من القرن السادس عشر، في ثقافتنا إلى حدّ أننا لم نعد نسأل عن مصدرها. لقد تناهى إلى سمعي ذات مرّة، قول أحد النقاد مُعلّقاً على اقتباس «كينيث براناه» لمسرحية هنري الخامس: «أعجبني ما فعله براناه، ولكن أعمال شكسبير مملوءة بالكليشيهات». (**كينيث براناه (مواليد عام 1960) هو ممثل ومخرج أمريكي، حوّل مجموعة من الأعمال الأدبية الكلاسيكية أفلاماً سينمائية -المترجم**).

في عام 1774، بعد أن كتُبتْ مسرحية «روميو وجولييت» بنحو 180 سنة، ساد اعتقاد قوي بأن «حقوق النسخ» لهذا العمل مملوكة حصرياً من قِبل الناشر اللندني جاكوب تونسون[1]. وحينها، اعتُبِر تونسون أحد أهم الناشرين في المجموعة الصغيرة التي أطلقت على نفسها اسم «كونغر»

Conger[2]، وسيطرت على سوق بيع الكتب في إنجلترا في القرن الثامن عشر. وزعمت «كونغر» أن لها حقوقاً أبدية في نسخ الكتب التي اشترتها من مؤلفيها. ويترجم ذلك الحق الأبدي بأن أحداً غير «كونغر»، لا يستطيع نشر كتاب، تملك تلك المجموعة حقوق نسخه.

وبذلك، بقيت أسعار الكتب الكلاسيكية مرتفعة، إذ جرى إقصاء أي إمكانية للمنافسة في إنتاج نُسخ أفضل أو أرخص. وهنا يجدر التشديد على أنه يوجد شيء ما محيّر بالنسبة للعام 1774، يبرز أمام أعين دارسي تاريخ حقوق المُلكية الفكريّة. وبداية، إن السنة الأكثر شهرة في ذلك التاريخ هي العام 1710، حين سنّ البرلمان الإنجليزي أول قانون عن حقوق النسخ. وإذ عُرف باسم «قانون آن»، نص هذا القانون على أن الأعمال المنشورة كلّها، تخضع لحقوق المُلكيّة الفكريّة لأربع عشرة سنة، قابلة للتجديد لمرة وحيدة، شريطة أن يكون المؤلف على قيد الحياة. كما نص على أن جميع الأعمال المنشورة حتى عام 1710، يمكن تجديد حقوق نسخها مرة وحيدة مدّتها عشرون سنة[3]. وبموجب ذلك القانون، توجّب أن تصبح مسرحية «روميو وجولييت» حرّة بحلول عام 1731. إذا صحّ ذلك، فلماذا حدثت منازعة حول بقائها تحت سيطرة توسون في عام 1774؟ يرجع ذلك إلى أن إنجلترا لم تشهد اتفاقاً، حينها، حول ما تعنيه «حقوق النسخ»، وذاك أمر ما زال مثار جدل حتى وقتنا هذا. فعند إقرار «قانون آن»، لم يكن ثمة قانون آخر ينظّم حقوق النسخ، خصوصاً وأن القانون الأول لتنظيم مهنة النشر ظهر في عام 1662، ثم نفدت مدة سريانه قانونياً في عام 1695. لقد أعطى هذا القانون للناشرين حقاً احتكارياً بالنشر، معتبراً ذلك طريقة لتسهيل سيطرة العرش

على المواد التي تجري طباعتها ونشرها. وبعد نفاد المُدّة القانونية لسريانه، لم يشرّع أي قانون إيجابي آخر لينص على أن للناشرين، الذين أشار إليهم ذلك القانون كـ«أصحاب المكتبات»، الحق حصرياً في طباعة الكتب. لم يكن هنالك قانون إيجابي، ولكن هذا لا يعني غيبة القانون بصورة مطلقة. إذ دأب التقليد الأنجلو- أمريكي في القانون على النظر إلى كلمات المشرعين وإلى كلمات القضاة، لمعرفة القوانين التي يسير بمقتضاها الناس. وتُسمى كلمات المشرعين «قانوناً إيجابياً» Positive Law، في ما يشار إلى كلمات القضاة باعتبارها «القانون العام» Common Law. وفي العادة، يرسم القانون العام الخلفية التي يتحرك المشرعون عليها، بحيث لا يثير هؤلاء خلافاً مع القانون العام إلا عندما يقرّون قوانين تحلّ محله. وبذلك، أصبح السؤال فعلياً بعد نفاد سريان «قانون آن» حول مدى حماية القانون العام لحقوق النسخ، وباستقلالية عن أي قانون إيجابي. وبات ذلك السؤال موضع اهتمام الناشرين، أو «بائعي الكتب» كما وصفهم القانون حينها، بسبب نمو المنافسة من قِبَل ناشرين أجانب. إذ صعد دور الاسكتلنديين، على وجه الخصوص، في تجارة طباعة الكتب وتصديرها إلى بريطانيا.

وأدّت تلك المنافسة بالطبع، إلى خفض أرباح مجموعة «كونغر»، التي ردّت بأن طلبت من البرلمان الإنجليزي سن قانون يعطيها ثانية الحق حصرياً في الهيمنة على النشر. وأدى ذلك الطلب إلى ظهور «قانون آن» عام 1710 الذي أعطى المؤلف الحق حصرياً في طباعة كتبه. وفي خطوة تقييدية أثارت ذعر «باعة الكتب»، منح الناشرون حق طباعة الكتب حصرياً، ولكنه قيّد بفترة زمنية محدّدة. وعند نهاية تلك الفترة، تنتهي صلاحية حقوق النسخ،

ويصبح العمل حُرّاً، بحيث يستطيع أي كان أن ينشره، أو على الأقل ذلك ما نصّ عليه المُشرّعون.

نصل هنا إلى شيء مثير للحيرة، يتمثّل في السؤال عن السبب الذي حدا بالبرلمان إلى تقييد حق طباعة الكتب بفترة زمنية محددة. لا يتناول السؤال مدّة سريان الحق الحصري لطباعة الكتاب، بل لماذا قيّد ذلك الحق بفترة زمنية أصلاً؟ إذ امتلك الناشرون، والكتّاب الذين يمثلونهم، حجّة قوية. إذا أُخِذت «روميو وجولييت» كمثال، فإن تلك المسرحية كتبها ويليام شكسبير، ويعود الفضل لعبقريته في ظهورها إلى الوجود. لم يأخذ حقاً يمتلكه شخص آخر عندما كتبها (على الرغم من وجود كثيرٍ من النقاش الاعتراضي على هذه النقطة)، وكذلك فإن كتابة هذه المسرحية لم تضع العراقيل في وجه الآخرين ممن يمتهنون الكتابة المسرحية. لماذا اهتم القانون بالسماح بأن يأتي شخص آخر ليأخذ مسرحية شكسبير من دون إذن من الأخير أو سماح؟ ما السبب الذي جعل البرلمان يسمح بـ«السطو» على عمل شكسبير؟

يأتي الجواب في شقين، يتضمّن أولهما شرح شيء خاص في مفهوم «حقوق النسخ» (حقوق الطبع)، في زمن صدور «قانون آن». ويتناول ثانيهما نقاشاً عن «باعة الكُتُب»، وهو وصف ذلك القانون للناشرين.

لنبدأ بمسألة حقوق النسخ. خلال القرون الثلاثة الماضية، جرى التوسّع في تطبيق مفهوم حقوق النسخ، بصورة مطردة. وبالعودة إلى عام 1710، لم تكن الأشياء تتصل بمفهوم، بل بممارسة حق من نوع معيّن. وُلِدت حقوق النسخ باعتبارها تتضمن مجموعة محدّدة من القيود، وخصوصاً منع الآخرين

من إعادة طبع كتاب مشمول بتلك الحقوق. في عام 1710، مثلت حقوق النسخ، سلطة لاستعمال آلة معيّنة لإنتاج نسخ من عمل ما. وحينها، لم تتجاوز تلك الحقوق، هذه السلطة الضيّقة، ولم تشمل شيئاً أكثر اتساعاً، مثل تحديد طُرُق استعمال العمل الذي تحميه.

وحاضراً، تفرض تلك الحقوق ذاتها قيوداً آسرة على حُريّة الآخرين، إذ تعطي للمؤلف حقاً حصرياً في النسخ، وحقاً حصرياً في التوزيع، وحقاً حصرياً في الأداء وهكذا دواليك.

مثلاً، لو أن مسرحية «روميو وجولييت» أُعطيت في ذلك الزمن حقوقاً أبدية، لما زاد الأمر على منع إعادة طباعتها من دون أن يتم الحصول على إذن ممن يحملون حقوق شكسبير. ولم تكن لتُقيّد شيئاً آخر، مثل كيفية أداء هذه المسرحية، وإمكان ترجمتها، وحق كينيث براناه في جعلها موضوعاً لفيلمه وغيرها. في ذلك الوقت، لم تعنِ حقوق النسخ، سوى الحق حصرياً في الطباعة، لا أكثر ولا أقل. وقد أبدى البريطانيون ريبتهم، حتى بالنسبة لذلك المدى الضيّق. والحق أنهم راكموا خبرة سيئة مع «الحقوق الحصرية»، وخصوصاً تلك التي يمحّضها التاج. لقد خاض الإنجليز حرباً أهلية يرجع جزء من أسبابها إلى الطريقة التي مارس بها العرش، الاحتكارات التي يملكها، وخصوصاً الاحتكار لأشياء موجودة قبلاً. فقد منح الملك هنري الثامن، براءة حقوق لطباعة الإنجيل، كما جعل طباعة ورق اللعب حقاً حصرياً لأسرة دارسي Darcy. وسرعان ما خاض البرلمان قتالاً ضد السلطات التي يملكها العرش. وفي عام 1656، أقرّ البرلمان «القانون عن الاحتكارات»، مُقيّداً الاحتكار بالبراءات التي تُعطى للابتكارات الجديدة.

وفي عام 1710، بات البرلمان راغباً في التعامل مع الاحتكار المتصاعد في عالم النشر. وبذلك، نُظِر إلى حقوق النسخ بوصفها احتكاراً يجب تقييده. (وبذلك، بدت عبارة مثل «إنه حقي، ويجب أن امتلكه إلى الأبد»، وكأنها تحمل رنيناً احتكارياً «إنه حقي، وسأحتكره إلى الأبد»). وبذلك، توجّب على الدولة أن تحمي الحقوق الحصرية، طالما حمت شيئاً مفيداً للمجتمع، فإن كفّت عن إداء ذلك الدور، تغيّرت حالها. وإذ رأى البريطانيون أضراراً في وجود أفضلية لمصالح معيّنة، انبرى القانون لوقفها.

يتصل الشقّ الثاني من السؤال بـ«باعة الكُتب». إذ لم تكن حقوق النسخ تمثّل احتكاراً، بل أُضيف إليها الاحتكار، الذي يمثّله باعة الكتب. يظهر هؤلاء حاضراً وكأنهم مسالمون لا يحدثون ضرراً. إلاّ أنه في القرن السابع عشر في إنجلترا، لم ينظر إلى هؤلاء على هذا النحو.

فعلى نحو متزايد حينها، نُظِر إلى أعضاء مجموعة «كونغر» باعتبارهم محتكرين من النوع الأشد سوءاً، إذ مثّلوا جزءاً من أدوات القمع بيد العرش، مفضلين منافع الاحتكار على الحُريّة التي منحتها إنجلترا لهم. وتدفّقت هجمات ضارية ضد أولئك المحتكرين. إذ وصفهم الشاعر الإنجليزي الشهير جون ميلتون بأنهم: «قدامى حائزي البراءات، ومحتكرو تجارة بيع الكتب... هؤلاء رجال لا يكدّون في مهنة شريفة وواضحة التعاليم»[4]. فقد مال العديد من الناس إلى الاعتقاد بأن السلطة التي يمارسها باعة الكتب، على نشر المعرفة تؤذي ذلك الانتشار، في الوقت الذي سرت فيه مبادئ عصر التنوير، مُشدّدة على أهمية التعليم، ونشر المعرفة عموماً. شكّلت الفكرة القائلة بحُريّة المعرفة، معلماً مميزاً لتلك الحقبة، ما جعلها على تضاد

مع المصالح التجارية القوية التي مثّلها أولئك الباعة.

وسعياً منه إلى إيجاد التوازن مع تلك القوّة، قرّر البرلمان أن يزيد المنافسة في مجال بيع الكتب، مبتدئاً بالأبسط: السماح بنشر المعارف المتضمّنة في الكتب القيّمة. وبذلك، رسم البرلمان حدوداً لمفهوم حقوق النسخ، كي يضمن أن الكتب القيّمة ستصل، بعد مدّة من الزمن، إلى الناشرين بطريقة حُرّة، تمكّن أياً كان من طباعتها. وقد مثّل تحديد فترة سريان حقوق النسخ حصرياً بـ21 سنة، حلاً وسطاً من شأنه الحدّ من سطوة باعة الكتب، كما شكّل طريقاً غير مباشر لضمان المنافسة بين الناشرين، ما ساعد كثيراً على نشر المعرفة والثقافة.

وبحلول عام 1731 (بعد 21 سنة من قانون 1710)، سادت حال من الترقّب والقلق صفوف الناشرين. إذ رأوا النتائج التي تترتب على زيادة المنافسة، ومن الطبيعي أنهم لم يستسيغوا وجود منافسين. وفي البداية، عمد الناشرون إلى تجاهل أمر «قانون آن»، ودأبوا على الادعاء بأن لهم حقاً أبدياً في السيطرة على طباعة الكتب التي امتلكوا حقوقها. وبين عامي 1735 و1737، حاولوا إقناع البرلمان بتمديد فترة سريان حقوقهم الحصرية، قائلين: إن إحدى وعشرين سنة لا تكفي، وإنهم بحاجة إلى المزيد. وقد رفض البرلمان مطالبهم. وتصف إحدى الكاتبات تلك اللحظة، مُستخدمة كلمات كأنها تتحدث عن الحال حاضراً:

> «لا أرى سبباً لتمديد فترة سريان هذه الحقوق، إذ إن ذلك يؤدي إلى تمديدها المرّة تلو الأخرى، ويؤول الأمر إلى تأسيس هيمنة احتكارية أبدية، وذلك شيء ذميم في عين القانون... إذ يعيق الاحتكار

التجارة، ويثبّط من الهِمَم في التعليم، ولا يفيد المؤلف ويلقي بأعباء على الجمهور، علاوة على أنه لا يفيد إلا في زيادة الأرباح الخاصة بباعة الكتب»[5].

وإذ فشلوا في إقناع البرلمان، وجّه الناشرون جهودهم إلى المحاكم، رافعين سلسلة من الدعاوى القانونية. وقد بدت حججهم سهلة ومباشرة: يعطي «قانون آن» المؤلفين أنواعاً معينة من الحماية عبر قانون إيجابي، ولكن تلك الأنواع لم تُصمّم لتكون بديلاً للقانون العام، الذي يرى أن من الخطأ أخذ ما «يمتلكه» شخص ما من إبداع، ثم استعماله، من دون إذن من صاحب المُلكيّة. فقد أشار باعة الكُتُب إلى أن «قانون آن» قد تقادم عهده، ونفدت مدة سريانه، وأكدوا أن القانون العام يعطيهم الحقّ في حظر نشر كتاب ما، حتى لو استنفد زمن الحق الحصري المُحدّد في «قانون آن» مبدين إصرارهم على أن ذلك هو السبيل الوحيد لحفظ حقوق المؤلِف.

بدت تلك المحاججة ذكية. فقد أشارت إلى أن بعض القضاة الكبار يمحضونها تأييداً قوياً. كما أبرزت وقاحة خارقة. ويصف أستاذ القانون رايموند باترسن الأمر قائلاً: «حتى ذلك الوقت، لم يُلقِ الناشرون بالاً للمؤلفين، بأكثر مما يهتم راعٍ بقطيعه»[6]. إذ لم يهتموا بالدفاع عن حقوق المؤلفين لكون الناشر لا يهتم سوى باحتكار الأرباح التي تأتيه من عمل المؤلف. لم تُقبل حجج باعة الكتب من دون صراع قوي. وقد تصدى لدور البطولة فيه بائع كتب اسكتلندي اسمه ألكسندر دونالدسون[7]، وكان بعيداً عن مجموعة «كونغر». بدأ دونالدسون عمله في أدنبرة عام 1750، مُركّزاً جهوده على إصدار نُسخ غير مُكلفة من أعمال شائعة نفدت فترة

سريان حقوقها الحصرية، بموجب «قانون آن»[8].

ازدهرت مؤسسة دونالدسون للنشر، فصارت «وكأنها مركز المتعلمين في اسكتلندا». فقد ضمّت صفوف مرتاديها، بحسب ما كتب البروفيسور مارك روس، «الكاتب الشاب جايمس بوسويل، وصديقه أندرو إرسكين اللذين وضعا أنطولوجيا معاصرة للشعر الإسكتلندي، بالتعاون مع دونالدسون»[9].

عندما حاول باعة الكتب اللندنيون إغلاق مكتبة دونالدسون في اسكتلندا، ردّ عليهم بنقل مكتبته إلى لندن، حيث شرع في بيع نسخ رخيصة، مُعلناً أنه «يبيع الكتب الإنجليزية الأكثر شعبية، ويتحدى القانون العام المُفترض على المُلكية الأدبية»[10]. وأسهمت كتبه في خفض أسعار ما تبيعه مجموعة «كونغر» من كتب، بما يتراوح بين 30 و50 في المئة. وأرسى دونالدسون تجارته على أساس أن الأعمال التي يطبعها ويبيعها استنفدت مُدّة الحماية التي أُعطيت لها بموجب «قانون آن». وعمد باعة الكُتب في لندن إلى رفع دعوى قضائية، بهدف وقف «القَرْصَنَة» التي يمارسها أمثال دونالدسون. ونجحوا في استصدار تشريعات ضد «القراصنة»، لعل أبرزها هو ميللر ضد تايلور.

مارس ميللر مهنة بيع الكتب. وفي عام 1729، اشترى حقوق ديوان شعر جايمس تومسون «الفصول» The Seasons. وعمل ميللر بموجب «قانون آن»، فحاز حماية تامة لما امتلكه من حقوق. وبعد نفاد فترة الحماية، أخذ روبرت تايلور في طباعة كتاب منافس من ذلك الديوان. ورفع ميللر دعوى قضائية ضد تايلور، مشيراً إلى أن القانون العام يعطيه ملكية أبدية للحقوق

الفكريّة لتلك الأشعار، بغض النظر عن «قانون آن»[11]. وفي قرار ربما أثار دهشة العديد من المحامين المعاصرين، وافق القاضي الإنجليزي الأكثر شهرة في التاريخ، اللورد مانسفيلد، على التفسير الذي تقدّم به ميللر. وشدّد على أن القانون العام يظل سارياً، بغض النظر عن مُدّة الصلاحية التي يعطيها «قانون آن». وتبدى له أن المسألة تدور حول حماية القانون للمؤلف في مواجهة «القرْصَنَة»، فإنحاز إلى المؤلف والناشر. وأعلن اللورد مانسفيلد أن القانون العام يمنع تايلور من طباعة أشعار تومسون، من دون أن يحصل على إذنٍ من ميللر. وبذلك، أعطى القانون العام باعة الكتب حقاً أبدياً في السيطرة على نشر أي كتاب يملكون حقوق نسخه. وإذا نُظر إلى المسألة باعتبارها موضوع عدالة مجرّد، بمعنى أن منطقها يستند إلى الاشتقاق منطقياً من مبادئ أولية، فإن حكم اللورد مانسفيلد يبدو غير خال من الحكمة. وفي المقابل، فقد تجاهل موضوعاً أكثر أهمية تصدى له البرلمان في عام 1710، يتمثّل في كيفية الحدّ أيضاً من احتكار الناشرين.

وقد اتّبع البرلمان، استراتيجية ترتكز على منح مهلة للأعمال الموجودة فعلياً، تسمح مدّتها بهدوء الأنفس في عام 1710، لكنها كانت أقصر من أن تضمن للثقافة الدخول في المنافسة، ضمن مدى زمني معقول. إذ اعتقد البرلمان أيضاً أن 21 سنة، ستكون كافية كي تصل بريطانيا إلى النضج، بحيث تنتقل من الثقافة المُسيطَر عليها، بالطريقة التي يشتهيها العرش.. إلى الثقافة الحُرّة، بالطريقة التي وصلت إلينا فعلياً. ولكن المعركة من أجل الدفاع عن «قانون آن»، لم تنته عند تلك النقطة. فقد دخل دونالدسون على هذا العراك أيضاً.

لم تمهل المنية ميللر كثيراً عقب انتصاره هذا، ما جعل قضيته غير قابلة للاستئناف. كما باع ورثته أشعار تومسون إلى إئتلاف من الشركاء ضمت صفوفهم توماس بِكِت[12]. وعندها، عمد دونالدسون إلى بيع نُسخ غير مرخصة من أعمال تومسون. وبأثر من قوة القرار في قضية ميللر، حصل بِكِت على قرار قضائي ضد دونالدسون، الذي استأنف ذلك الحكم أمام مجلس اللوردات، الذي كان يمسك آنذاك، بالكثير من السلطات القضائية، فكأنه محكمة عليا. وفي فبراير/ شباط عام 1774، أمسك مجلس اللوردات بالفرصة كي يعيد تفسير معنى تقييد حقوق المُلكية الفكريّة بفترة زمنية محدّدة، بحسب ما ورد في «قانون آن» قبل ما يزيد على ستين عاماً. وفي ظاهرة نادرة، اجتذبت قضية دونالدسون ضد بِكِت اهتماماً هائلاً من الرأي العام البريطاني. وحاجج محامو دونالدسون بأنه مهما كانت الحقوق التي يضمنها القانون العام، فإن «قانون آن» قد وضع حداً لها. وقالوا إن إقرار «قانون آن» يجعله المرجع الوحيد قانونياً في حسم مسألة المُدة التي تسري فيها قوانين المُلكيّة الفكريّة. وخلصوا إلى أنه بانتهاء المُدّة التي حدّدها «قانون آن»، تتحرّر الأعمال من المُلكية الحصرية.

في تلك الآونة، لم يكن عمل مجلس اللوردات مبسّطاً. فقد قُدّمت قضية دونالدسون ضد بِكِت إلى مجلس العموم، حيث جرى التصويت عليها من قِبل «لوردات القانون» وهم أعضاء هيئة متخصّصة بقضايا التمييز. وبعدها، عُرِضت القضية على مجلس اللوردات. وتتضارب الروايات بشأن تصويت «لوردات القانون» على قضية دونالدسون، إذ يشير بعضها إلى أن تلك الهيئة أيّدت بقاء حقوق المُلكية الفكريّة إلى الأبد. وفي المقابل، تحسم

الروايات كلها في شأن التصويت على تلك القضية في مجلس اللوردات.

لقد رفض ذلك المجلس، مفهوم الاستمرار الأبدي لحقوق الملكية الفكريّة، بأغلبية الضعفين، إذ أيّد الرفض 22 صوتاً، مقابل 11 صوتاً معترضاً. وأياً كانت الطريقة التي يُنظَر بها إلى القانون العام، فقد بات محسوماً أن حقوق المُلكيّة الفكريّة مقيّدة بمدّة زمنية محددة، وبعدها تصبح الأعمال المحمية بها سابقاً جزءاً من النطاق العام **Public Domain**. وهكذا تبلور مفهوم النطاق العام. قبل قضية دونالدسون ضد بِكِت، لم تكن هناك فكرة واضحة في إنجلترا عن النطاق العام. قبل عام 1774، راجت محاججة قوية لمصلحة القول بأبدية حقوق المُلكيّة الفكريّة. وبعد ذلك العام، وُلِد النطاق العام. وللمرة الأولى في التاريخ الأنجلو-أمريكي، باتت الحقوق الحصرية بامتلاك عمل إبداعي قابلة للاستنفاذ زمنياً، وصارت أعظم الأعمال في تاريخ الأدب الإنجليزي، ومنها أعمال شكسبير وميلتون وبيكون وجونسون وغيرهم، حُرّة من أي قيد قانونياً.

ربما يصعب على بعضنا تخيّل ذلك الأمر، ولكن ذلك القرار القضائي الذي أصدره مجلس اللوردات، حفز ردود أفعال خارقة للعادة، سياسياً وجماهيرياً. ففي اسكتلندا، التي آوت معظم الناشرين «القراصنة»، عبر الشعب عن ابتهاجه بالقرار، واحتفل به في الشوارع. وبحسب كلمات تقرير ظهر في صحيفة «أدنبرة أدفرتايزر»، فإنه: «لم تجذب أي قضية خاصة هذا القدر من الاهتمام الشعبي، ولم ينظر مجلس اللوردات من قبل في قضية حرّكت عدداً مماثلاً من الناس... ساد أدنبرة حبور هائل، بسبب الانتصار على المُلكيّة الأدبية، وأُشعِلت نيران الاحتفالات، كما أُطلِقت الأسهم

النارية»[13].

وفي لندن، ساد رد فعل موازٍ في القوة، لكنه مُضاد في الاتجاه، خصوصاً عند الناشرين. ووصفت صحيفة «مورنينغ كرونيكل» الأمر قائلة:

> «عند صدور القرار المشار إليه آنفاً، تبخّرت فوراً مائتا ألف جنيه استرليني، كان يعتقد أنها تمثل قيمة ما جرى شراؤه من حقوق أدبية بطُرُق شريفة. ودُمّرت أعمال باعة الكتب في لندن وويستمنستر، والذين باع بعضهم منازل وأراضي كي يشتري حقوق النسخ. كما دُمّر العديد ممن اعتقدوا طويلاً أنهم يملكون من الكفاءة ما يكفي ليكون مصدر رزق لعائلاتهم، بل لم يعد لديهم شلن واحد يتركونه لورثتهم»[14].

ربما حملت كلمة «دُمّر» بعض المبالغة، إلا أنه ليس من المبالغة في شيء قولنا: إن التغيير الذي حدث كان عظيماً وذهب عميقاً. ولقد عنى قرار مجلس اللوردات أن باعة الكُتب ما عادوا يسيطرون على الثقافة في إنجلترا، وما عادوا يمسكون بمسار نموّها وتطوّرها. ومنذ ذلك القرار، صارت الثقافة في إنجلترا حُرّة. وبديهي أن ذلك لا يعني أن حقوق الطباعة والنسخ لا تحترم، بل على العكس، فقد جرى التقيّد بوجود مدّة زمنية تسري فيها حصرية النسخ والطباعة والتوزيع. وفي المقابل، صارت الثقافة حُرّة بمعنى أن نموّها لم يعد رهن إرادة مجموعة صغيرة من الناشرين. وكما يحصل في الأسواق الحُرّة كلها، تنمو السوق الحُرّة للثقافة الحُرّة، بأثر من خيارات المستهلكين والمنتجين وقراراتهم. ومنذ ذلك الوقت، تتطوّر الثقافة الإنجليزية بفضل خيارات القرّاء الإنجليز، وبفعل تفضيلاتهم في قراءة الكتب وشرائها، والتي

تُظهر الترسيمات التي يفضلونها ويؤيدونها. إنه حق الاختيار في سياق التنافس، وليس في سياق تحتكر فيه قلّة، خيارات الثقافة وطريقة تقديمها للجمهور، بغض النظر عن تفضيلات الأكثرية وخياراتها. وعلى الأقل، ذلك ما كانه القرار في عالم انبرى البرلمان فيه لمقاومة الاحتكار وهيمناته، كما قاوم الأساليب الحمائية للناشرين. ولكن، عندما يصبح البرلمان عرضة للتطويع، فإن الثقافة تنال حُريّة أقل.

الفصل السابع: مُسجّلون

يعمل جون إلس في صناعة الأفلام، ويشتُهر بأفلامه الوثائقية، وبقدرته على نشر هذا الفن، إضافة إلى كونه أستاذاً بارعاً حظي دوماً بإعجاب طلبته. وشخصياً، صادفت اثنين من تلامذته في إحدى حفلات الغداء، فتحدثا عنه بتقدير واعتبراه مثالهما الأعلى. وشاركتُ إلس، العمل في فيلم وثائقي. وفي إحدى فترات الاستراحة، أخبرني قصة عن حُريّة صنع فيلم في أمريكا حاضراً. ففي عام 1990، عمل إلس في فيلم وثائقي عن «فاغنر رنغ سايكل»، الذي يركز على دور العمّال العاديين (أي أولئك الذين ينقلون الأثاث والخلفيات ويحركون الستائر ويجلبون الملابس) في مسرح الأوبرا بمدينة «سان فرانسيسكو». ويمثّل هؤلاء العمّال عنصراً طريفاً في الأوبرا.

فخلال العرض، يتجمعون في الدهاليز، والردهات، وغُرف الإنارة. وبمعنى ما، إنهم يشكّلون الوجه الآخر للعمل الفني، الذي يؤدّى على المسرح. وخلال إحدى المسرحيات، راح إلس يصوّر بعض هؤلاء العمال أثناء لعبهم «الداما» في غرفة وُضع في إحدى زواياها جهاز تلفزيون. وبينما انصرف العمّال إلى لعبة «الداما»، وانغمس الممثلون في أداء مسرحية «فاغنر...»، عرض التلفزيون حلقة من مسلسل الكرتون الشهير «ذي

سمبسونز» The Simpson's. (انطلق مسلسل الكرتون «ذي سمبسونز في عام 1989، وجسّد عائلة الطبقة الوسطى المتوترة بشخصياتها: الطفل بارت والأب هومر والأم مارج والأختين الشقيتين ماغي وليزا. إنها أول «عائلة» رسوم متحركة– المترجم).

وارتأى إلس أن عرض لقطات من ذلك المسلسل، يضفي لمسة واقعية على الأجواء التي يسعى فيلمه إلى التقاطها. وبعد سنوات، استطاع الحصول على تمويل مناسب، لتصوير ذلك الفيلم. وحينها، حاول إلس الاستفهام عن اللقطات التي ستظهر في فيلمه من مسلسل «سمبسونز»، على الرغم من أنها لا تزيد على بضع ثوانٍ. وقدّر أن تلك الثواني محمية بقوانين المُلكيّة الفكريّة، ما يحتّم الحصول على إذن من صُنّاعها، إلا إذا انطبق على تلك الثواني مفهوم «الاستخدام العادل» Fair Use أو ما شابهه. واتّصل إلس بمكتب «مات غرونينغ»، مبتكر مسلسل «سمبسونز». ووافق «غرونينغ» على ما جرى تصويره. وبيّن إلس أن مجموع ما صوّره من لقطات يصل إلى 4،5 ثانية، منقولة عن شاشة تلفزيونية صغيرة في ركن قصي في إحدى الغُرف. وسُرّ «غرونينغ» بما سمعه، لكنه طلب من إلس الاتصال بشركة «غراسي فيلم» التي تنتج ذلك المسلسل. ووافقت شركة «غراسي فيلم» على ما فعله إلس، ولكنها، على غرار المبتكر غرونينغ، فضّلت اتّباع جانب الحذر، وطلبت من إلس الاتصال بشركة «فوكس»، باعتبارها الشركة الأم التي تشرف على «غراسي فيلم». واتّصل إلس بـ«فوكس»، وأخبرها بأمر اللقطات الكرتونية التي صوّرها. ولأن «غرونينغ» أعطى موافقته فعلياً، فقد سعى إلس إلى الحصول على تأكيد من شركة «فوكس». وسرعان ما تبيّن

لإلس شيئان مهمان، أولهما أن «غرونينغ» لا يملك حقوقاً في ما ابتكره، أو «أن أشخاصاً في شركة «فوكس» يعتقدون بأن «غرونينغ» لا يملكه»، بحسب كلمات إلس. وتابع: «ثانياً، طلبت «فوكس» آلاف الدولارات، لإعطاء إذن باستعمال 4،5 ثانية صوّرت شاشة نائية في ركن غرفة، تعرض مسلسلاً كان يبثّ على الجمهور العام». فكّر إلس أن ثمة خطأً في الأمر، واتصل بإحدى معارفه، وهي ريبيكا هريرا، التي كانت في منصب نائبة رئيس لجنة إعطاء التراخيص. وقال إلس لها: «أعتقد أن ثمة خطأً في مكان ما... أطلب منك تطبيق الأسعار التعليمية في هذه الحال». وبعد يوم أو أكثر، عاود إلس الاتصال كي يتأكّد من مجريات الأمور. ويصف إلس ما جرى قائلاً: «أردت أن أتأكّد من الحقائق بصورة مباشرة...وأبلغتني هريرا أنها ستعطيني الحقائق بصورة مباشرة: يجب دفع عشرة آلاف دولار، لقاء الحصول على 4،5 ثانية من «ذي سمبسونز» نُقِلت من شاشة مركونة في زاوية قصيّة في غرفة، ووضعها في سياق فيلم عن «فاغنر رينغ سايكل»».

وبشكل مثير للدهشة، أخبرت هريرا إلس: «إذا قلت علناً إنني أخبرتك بهذه الشروط، فسوف تجد نفسك في المحاكم بمواجهة طاقمنا من المحامين». ولاحقاً، قال أحد مساعدي هريرا لإلس: «إنهم لا يهتمون بشيء... كل ما يسعون إليه هو المال».

لم يمتلك إلس، ما يكفي من المال لشراء الحقّ في إعادة بثّ ثوانٍ مما بثّ على التلفزيون في ركن قصي من غرفة في مسرح الأوبرا بسان فرانسيسكو. وباتت إعادة إنتاج تلك الواقعة خارج قدرات مخرج ذلك الفيلم الوثائقي. وفي اللحظة الأخيرة، قبل إطلاق الفيلم الوثائقي، أدخل إلس لقطات من

فيلم آخر عُرض قبل عشر سنوات، هو «اليوم الذي يلي القيامة»، مستعيناً بالتقنيات الرقمية.

ليس من شكّ أن ثمة من يملك حقوق «ذي سمبسونز»، سواء كان غرونينغ أو شركة «فوكس»، وأن الحقّ في النسخ هو مُلك له. ومن الواضح أن استعمال مواد مشمولة بالمُلكية الفكريّة يتطلّب في أحيان كثيرة، الحصول على موافقة مالكي الحقّ في النسخ. وإذ طلب إلس استعمالاً لمسلسل «ذي سمبسونز» يشمله حقّ النسخ، توجّب عليه الحصول على إذن من مالك هذا الحقّ. وفي منطق الأسواق الحُرّة، يستطيع هذا الأخير أن يفرض السعر الذي يرغب فيه، لقاء استعمال ما يقوله القانون إن المالك له الحق في السيطرة عليه. فمثلاً، يستطيع صاحب حقوق النسخ في مسلسل «ذي سمبسونز» أن يفرض سيطرته على «حق الإداء العلني». فإذا عمد شخص إلى تجميع بعض حلقات هذا المسلسل وعرضها في إحدى الصالات، فإنه يحتاج إلى إذن ممن يملك حقوق النسخ. ويعطي القانون، الحق للأخير بأن يفرض السعر الذي يرغب فيه، سواء أكان عشرة دولارات أم مليون دولار.

وفي المقابل، عندما يستمع محامون إلى قصة جون إلس مع شركة «فوكس»، فالأرجح أن يكون انطباعهم الأول أنها تندرج ضمن ما يشار إليه قانونياً بمصطلح «الاستعمال العادل»[1]. ويعدّ استعمال إلس لـ4،5 ثانية من مسلسل «ذي سمبسونز» مُصوّرة بطريقة غير مباشرة، نموذجاً واضحاً من «الحق العادل»، الذي لا يتطلّب الحصول على إذن قانونياً.

وعندما سألتُ إلس عن عدم إتّكاله على مبدأ «الحق العادل»، جاءت إجابته على النحو التالي:

«شكّلت قضية «ذي سمبسونز» درساً عظيماً بالنسبة لي، عن الهوّة التي تفصل بين ما يراه المحامون غير ذي بال، والوقائع القاسية التي تواجه صُنّاع الأفلام الوثائقية. لم يخامرني أدنى شكّ في أن ما سعيتُ إليه يندرج تحت «الحق العادل بوضوح»، بالنسبة للقانون، إلاّ أنه لم يكن باستطاعتي الاعتماد على ذلك بطريقة ملموسة، وذلك للأسباب التالية:

1. قبل أن تُبث الأفلام التي نصنعها على الشاشات الفضيّة، تطلب المحطات أن ندفع «تأميناً عن الخطأ والحذف». كما تطلب شركات التأمين لائحة مفّصلة عن المشهديات، تتضمن قائمة عن مصدر كل لقطة في الفيلم، والإذن المتصل بها. ولا تستسيغ هذه الشركات سماع مصطلحات من نوع «الاستعمال العادل»، لذلك فإن الاستناد إليه يؤدي إلى تباطؤ في تلك العملية يوصل إلى قتل العمل برمّته.

2. ربما لم يكن من الحكمة أصلاً أن اتصل بـ «مات غرونينغ». ولكني علمتُ أن شركة «فوكس» لديها تاريخ طويل في تتبع مسلسل «ذي سمبسونز»، وإرغام من لا يملك إذناً منها على التوقّف عن العمل. ويشبه ذلك ما يفعله المخرج الشهير «جورج لوكاس» بالنسبة إلى الاقتباسات عن سلسلة أفلام «حرب النجوم». لقد قرّرتُ أن أسير بموجب النصوص القانونية، معتقداً أنني لن أدفع الكثير من المال، لقاء حصولي على تصوير غير مباشر لثوانٍ قليلة من مسلسل «ذي سمبسونز». وبصفتي منتجاً للأفلام الوثائقية ينهك نفسه حتى النفس الأخير أثناء العمل، فإنني لم أرغب في مواجهة مشكلات قانونية، حتى لو كانت هيّنة وتتسقّ مع المبادئ العامة.

3. خلال هذه التجربة، استشرتُ أحد الاختصاصيين القانونيين من جامعة ستانفورد، وهو من أصدقائك أيضاً، فأكد لي أن تلك اللقطات تندرج قانونياً ضمن «الاستعمال العادل». كما أكّد أن شركة «فوكس» ستبذل قصارى جهدها من أجل جرجرتي إلى القضاء، ربما حتى آخر لحظة في عمري، بغض النظر عن مدى صواب منطقي. وقد حرص ذلك الاختصاصي على إيضاح أن تلك المنازعات تعتمد، في نهاية الأمر، على من يملك محامين أكثر، ومن يستطيع أن ينفق أموالاً أكثر.

4. سيثار السؤال عن الحقّ العادل عند ختام المشروع، وحينها، يصبح الفيلم مقيّداً بموعد نهائي للعروض التي يفترض أنها مصدر تمويله.

إذاً، من الناحية النظرية، يعني «الحقّ العادل»، عدم الحاجة إلى إذونات قانونياً. واستطراداً، يدعم القانون الثقافة الحُرّة، كما يؤمّن حماية كافية ضد ثقافة الأذونات، والتراخيص. ولكن الممارسة شيء آخر، حيث يُمارَس مبدأ «الحق العادل» فعلياً بطريقة مغايرة تماماً. ويؤدي الربط بين بعض السطور المشوّشة في النصوص، والقدرة على إيقاع أذى ضخم في حال تجاوزها، إلى تقليص مبدأ «الحقّ العادل» إلى حدود متدنية تماماً. لقد سعى القانون إلى هدف محقّ، ولكن الممارسة هزمته وأطاحت بهدفه. وتُظهر هذه الممارسة مدى ابتعاد القانون عن روحه وجذوره في القرن الثامن عشر. لقد وُلِد القانون وبيده درع لحماية مصالح الناشرين في مواجهة المنافسة غير العادلة من قِبَل «القراصنة». ومع مرور الوقت، تحوّلت تلك الدرع إلى سيف بتّار، يضرب أي نوع من الاستعمال.

الفصل الثامن: نَقلَة

في عام 1933، عمل «ألكس ألِن» في شركة «ستار ويف أنكوربوريشن» Starwave Inc.، التي أسسها «بول آلن»، شريك بيل غيتس في تأسيس مايكروسوفت، بهدف تطوير مواد الترفيه الرقمي Digital Entertainment. وقبل شيوع الإنترنت، شرعت «ستار ويف» في ابتكار تقنية تسمح بالتشارك في الألعاب الرقمية، عبر شبكة إلكترونية، استباقاً منها للانتشار المتوقع للإنترنت. أبدى ألِن اهتماماً خاصاً بهذه التقنية المبتكرة، وانجذب بقوة إلى تنامي سوق الأقراص المُدمجة القابلة للقراءة حصرياً «سي دي- روم» CD-ROM. ولم يتجه تفكيره إلى استعمالها في توزيع الأشرطة السينمائية، وإنما لصنع أشياء في الفيلم يصعب إنجازها بغير التكنولوجيا الرقمية.

في عام 1993، أطلق ألِن مبادرة لصنع مادة تُنتج بوساطة العمل بصورة استرجاعية على الأشرطة التي سبق لممثل معين إداؤها.. وقع اختياره أولاً على الممثل الهوليوودي الشهير كلينت ايستوود، وعمل على فكرة مفادها صنع مادة تعطي مثالاً قوياً على قدرة التقنيات الرقمية الجديدة على تجميع مَشاهد من أفلام ايستوود، ومقابلات مع أشخاص أدوا أدواراً مهمة في

مساره المهني. وحينها، تضمّن رصيد ايستوود خمسين فيلماً أنجزها ممثلاً ومخرجاً. واستهل ألبِن عمله بتجميع مقابلات جرت مع ايستوود، تناولت مساره وحياته. ولأن «ستار ويف» هي التي نفّذت تلك المقابلات أصلاً، فقد أحست بأنها حُرّة في وضعها على القرص المُدمج الذي تُزمع إنتاجه.

وقدّرت الشركة أن تلك المواد بحد ذاتها، تستطيع أن تكون منتجاً مثيراً للاهتمام، لذا رغبت «ستار ويف» في إضافة محتوى من أفلام ايستوود، مثل البوسترات، والحوارات وغيرها. ولأن ايستوود قضى معظم حياته مهنياً عند شركة «وارنر براذرز» Warner Brothers، فقد بدا من السهل نسبياً الحصول على موافقته على استعمال ذلك المحتوى، لأن الأمر يتعلق بالتعامل مع جهة مفردة، ما يوفّر الجهود والاتصالات.

بعدها، قرّر ألبِن وفريقه وضع مشاهد من أفلام ايستوود. وأخبرني ألبِن تلك القصة قائلاً: «تمثل هدفنا في أخذ مشهد من كل فيلم مثّله ايستوود... لم نتوقع ظهور مشكلات، ذلك أن لا أحد أنجز مثل هذا الأمر من قبل. لم يحاول أحد صنع ذلك في سياق نظرة فنية عن المسار المهني لممثل معين».

استلهم ألبِن تلك الفكرة من «مايكل سلاد»، المدير التنفيذي لشركة «ستار ويف»، والذي سأله عما يتطلّبه تنفيذها. وأوضح ألبِن لـ«سلاد» أن الأمر يتطلّب أخذ موافقة واضحة من كل شخص يظهر في ذلك العمل، وكذلك الحال بالنسبة للموسيقى وكل ما يتصل بالمشاهد التي نعتزم استعمالها، ووافق سلاد على ذلك.

كانت المشكلة في أن سلاد وألبِن ليست لديهما أدنى فكرة عما يعنيه الحصول على موافقة من مالكي حقوق تلك المواد. والحال أن كل ممثل يظهر

في تلك المشاهد يملك الحقّ في طلب مردود عن استعمالها. وفي المقابل، لم تتضمن العقود الموقّعة مع هؤلاء الممثلين، شيئاً بخصوص الأقراص المُدمجة، ما يعني أن الأمور لم تكن واضحة بالنسبة لشركة «ستار ويف». سألتُ ألِن عما فعله بخصوص هذه المسألة، فأخبرني من دون أن يحاول التغطية على الوضع المُعقّد والنافر الذي واجهه، بما جرى:

> «بصورة ميكانيكية، شرعنا في البحث عن المشاهد المطلوبة في الأفلام، واتّخذنا قراراً فنياً بخصوص ما يتوجّب على تلك اللقطات أن تتضمنه. بالطبع، كنا سنستعمل مشهد «لقد أسعدّت يومي» من فيلم «هاري القذر». وفي تلك الحال، يجب التعرّف إلى الممثل الذي أدى دور الشخص الملقى على الأرض تحت تهديد السلاح، ثم الحصول على موافقته، ثم اتخاذ قرار بشأن المال الذي سيُدفع له.

تصوّرنا أن من العدل أن ندفع لمثل هذا الممثل ما يتلقاه من أجر لقاء يوم من العمل، مقابل الحصول على الحق في استعمال لقطة يظهر عرضياً فيها. يجدر التذكير بأن الأمر يتصل بمشهد لا يزيد على دقيقة، ولكن إعادة استعماله، ووضعه على قرص «سي دي- روم» يعنيان دفع قرابة 600 دولار». لذلك، توجّب علينا التعرّف إلى كل من تشملهم تلك المشاهد، وذلك أمر صعب لأن أفلام ايستوود فيها الكثير من صور المعارك والقتال، فلربما تعذّر أحياناً التعرّف إلى شخص يظهر لثانية طائراً عبر زجاج شباك يتحطم، وهل هو ممثل أم بديل «دوبلير»؟ وسرعان ما ألّفنا فريقاً للتعرّف إلى هؤلاء الناس والاتصال بهم ومفاوضتهم».

تعاون بعض الممثلين بحبور، مثل «دونالد سوثرلاند» الذي تتبع المشاهد التي ظهر فيها، للحصول على حقوقه. كما تصرف بعضهم تحت أثر الصدمة بهذا الحظ السعيد الذي جاءهم فجأة. فلربما اتصل ألبن بأحدهم ليقول: «اسمع... سأدفع لك 600 دولار أو 1200 دولار، إن ظهرت في مشهدين، فما رأيك»؟ ليأتيه ردّ من نوع: «هل هذه مزحة؟ هل سأحصل على 1200 دولار؟ وبالطبع، أظهر بعضهم نوعاً من التصلّب. وفي خاتمة المطاف، استطاع ألبن وفريقه، الحصول على حقوق للمشاهد التي ستوضع على «سي دي–روم» يسترجع المسار المهني لكلينت ايستوود.. استغرقت تلك الأمور سنة أو أكثر، وبدا ألبن فخوراً بما أنجزه، خصوصاً وأن المشروع يعدّ الأول من نوعه. وقد سجل فريقه سابقة في ضخامة ما حققه بالنسبة إلى جمع أعمال بالاسترجاع. ويصف ألبن تلك التجربة قائلاً:

> «أحسّ الجميع بأنه عمل شاق، ولطالما رفعوا أيديهم شاكين من أن فيلماً مفرداً يتطلّب كل هذه الجهود في تتبع الموسيقيين وكُتّاب السيناريو والمخرجين.. لكننا استطعنا توزيع العمل بطريقة كفوءة، مكّنتنا من إنجازه...لقد حولّنا تلك الكومة الهائلة من المتطلبات إلى أرقام وأسماء محددة، رحنا نتعامل معها بتناسق ممنهج».

من دون شك، كان ثمة تألّق في هذا القرص المُدمج. فقد أحبّه ايستوود كثيراً، وراج بقوة في الأسواق. حاولتُ الضغط قليلاً على ألبن للحصول على معلومات أكثر، وأبديتُ استغرابي أن سنة استُغرقت في إنجاز أمر يفترض أنه سهل مثل الحصول على موافقات بشأن الحقوق. لا ريب أن ألبن بذل قصارى جهده، وبكفاءة عالية، لكنني أشرت إلى رواج على نطاق

واسع لشكوى بيتر دراكر: «لا شيء أكثر عدمية من العمل بكفاءة على شيء لم يتوجب فعله أصلاً»[2]. وسألت ألبِن عن رأيه في هذه الشكوى فأقرّ بأنه: «لا تمتلك سوى قلّة من الناس، الوقت والمصادر اللذين يكفيان لإتمام شيء كهذا، ما يقلّل كثيراً من الأعمال التي يمكن إنجازها على هذا النحو». وسألته عن مدى المنطق في هذا الجهد الضخم، خصوصاً إذا أخذنا بعين الاعتبار أن ثمة سؤالاً عن ماهية الحقوق، التي سعوا إلى الحصول على إذن بشأنها، وبالتالي فهل كان يتوجب أصلاً السعي إلى نيل حقوق عن هذه المشاهد القصيرة؟

وأجابني ألبِن: «لا أعتقد ذلك...عندما يشارك ممثل في عمل، فإنه ينال أجره بطريقة عادلة...وعندما يُستعمل مشهد من ثلاثين ثانية من ذلك الفيلم في منتج جديد، فإنني لا أعتقد أن من الواجب الدفع لأي أحد عن ذلك».

إذاً، هل تعلّقت المسألة بالطريقة الصحيحة لإيفاء الفنان حقوقه؟ هل يغدو الأمر منطقياً أكثر إذا وُجد نوع من الرخصة القانونية، بحيث تدفع للشخص حقوقه، ويُسمح باستعمال بعض مشتقات عمله؟ هل من المنطقي أن يتتبع مُبدع لاحق، كل شخص وفنان ومخرج وموسيقي، للحصول على أُذوناتهم جميعاً؟ ألا يُحفز الإبداع أكثر طالما أصبح الجانب الإبداعي من العملية أكثر سهولة؟

وردّ ألبِن على تلك الأسئلة قائلاً: «أوافق على ذلك كلياً.. أعتقد أنه إذا وُجدت آلية عادلة للرُخص، تجنّب التوقيف والملاحقة والتداعيات القانونية المُربكة، فسنشهد تكاثراً هائلاً في الأعمال الإبداعية.

يكفي أنه يجري التخلّص، مثلاً، من العبء الذي يلقى على عاتق من يريد صنع عمل استرجاعي عن ممثل ما، والمتأتي من ضرورة الحصول على أُذونات لا نهاية لها... ويكفل ذلك أيضاً أن تنصرف الجهود إلى الجوانب الفنيّة، التي يمكنها التعامل، حينئذٍ، مع كميات كبيرة من مواد الميديا المتصلة بحياة ذلك الفنان. ومن ناحية الإنتاج، تستطيع التصرّف بحُريّة أكبر في الجانب المالي، بدل الإنفاق على تلك الأذونات. ومن ناحية ثانية، تصبح الأكلاف معروفة ومحدّدة بوضوح أكبر، بوساطة الرُخص القانونية. إن تلك الأشياء تلقي بأعباء ضخمة على كاهل من يتصدى للعمل فنياً، وتعيق انطلاقه. إذا عرفت مسبقاً أنني أعمل على مائة فيلم، في سياق صنع شريط استرجاعي عن حياة فنان، وأن استعمال مشاهد منها سيكلفني مبلغاً محدّداً، يصبح من المستطاع وضع الميزانية انطلاقاً من هذا الرقم، وكذلك الحال بالنسبة إلى الاستثمار في هذا العمل، وعملية الإنتاج كلها أيضاً. وأما في الوضع الحاضر، فستفكّر بأنك في حاجة إلى مئة مشهد، من دون أن تكون لديك فكرة عن كلفتها، إضافة إلى أنك ستفكر في أولئك الذين قد يجرونك إلى المحاكم للحصول على المزيد من المال. وبالنتيجة، تتعقد الأمور ويصبح إنجاز العمل أمراً صعباً».

لقد عمل ألبِن لمصلحة شركة كبرى، يدعمها أحد أكثر الرجال ثراء. وبذلك، وُضعت تحت تصرفه إمكانات وموارد تفوق قدرة فناني التصميم على الإنترنت. ومع ذلك، استغرقه الحصول على أُذونات، سنة من العمل المتواصل. كم سيحتاج فنان آخر لإنجاز ذلك العمل؟ وكم من الأعمال

الإبداعية لا تظهر إلى الوجود، بسبب تلك العوائق؟

إذاً، تفرض هذه الأعباء، نوعاً من التقييد.. ربما أثارت هذه العبارة غضب أنصار حُريّة السوق، ولكنها الحقيقة. تحدّد الحكومة المدى الذي تصل إليه تلك الحقوق، ويحدّد ذلك المدى، التكاليف التي يتوجب التعامل معها. (لنتذكر فكرة امتداد حقوق مُلكية الأرض إلى السماء، ولنتخيّل طيّاراً يريد الطيران بين سان فرانسيسكو، ونيويورك، كم من التكاليف سيتوجب عليه دفعها لقاء حصوله على حقوق الطيران فوق مُلكيات الأراضي)؟ ربما شكّلت الحقوق من النوع الذي تعامل ألبِن معه، شيئاً منطقياً في زمن ما، ولكن الظروف تتغيّر، ما يجعلها عديمة الجدوى وغير مستندة إلى منطق. وفي السياق ذاته، يستطيع أنصار حُريّة السوق التأمل في هذه الحقوق، ولنر إن كانوا سيجدون منطقها التقييدي مقبولاً.

في بعض الأحيان، يتقبل بعض الناس المحاججة السابقة، لكن ليس كثيراً.. حدثت إحدى لحظات القبول أثناء مؤتمر للقضاة الفيدراليين في كاليفورنيا، وعُقد ذلك المؤتمر لنقاش موضوع مستجد، حينها، هو قوانين الإنترنت، وقد طُلبت مني المشاركة على منصة إحدى جلسات النقاش.

ومهّد هارفي ستافرشتيان، وهو محام ذائع الصيت من لوس أنجلوس، للنقاش بعرض فيلم فيديو صوّره بالتعاون مع صديقه روبرت فيربانك.

وتكوّن الفيديو من تجميع ذكي لمشاهد من حقب مختلفة في القرن العشرين، تدور حول فكرة مسلسل «ستون دقيقة» 60 minutes. وجاء التنفيذ على مستوى متقدم من البراعة، فقد استغرق ستين دقيقة، وأحبه القضاة. وعندما أُشعِلت الأضواء، نظرت إلى زميلي على المنصة ديفيد

نيممر، الذي ربما كان قائد مدرسة حقوق النسخ وممارسيها في الولايات المتحدة.. كست وجهه تعابير الدهشة، وشرع يحملق في وجوه 250 من القضاة المتمرسين الذين ملأوا القاعة. وبصوتٍ غاب عنه الحبور، استهل كلامه بطرح سؤال: «هل تعلمون كم من القوانين الفيدرالية خُرقت في هذه القاعة»؟ ومن نافل القول، الإشارة إلى أن الشخصين اللذين أعدّا الفيلم، لم يتّبعا الأسلوب الذي سار، عليه ألبِن، ولم يقضيا سنة، للحصول على أُذونات لإعداد المشاهد المُجمعة في شريطهما.. من الناحية التقنية، لقد اخترقا القانون. ليس ذلك لقول: إنهما كانا على وشك الدخول إلى محاكمة.. على الأقل يمنع ذلك وجود 250 قاضياً مع مجموعة من الضباط الفيدراليين. وفي المقابل، نجح نيممر في تسجيل نقطة مهمة. وقد سُجّلت هذه النقطة، قبل سنة من ظهور موقع «نابستر»، وقبل سنتين من قبل أن يتولى شخص آخر كان على المنصة ذاتها، هو ديفيد بويز، مهمة الدفاع عن «نابستر» في محكمة النقض التاسعة. استطاع نيممر أن يبرهن للقضاة على أن القانون يمكن أن يعادي القدرات التي تتيحها التكنولوجيا الرقمية. وبقول أكثر وضوحاً: تتيح التكنولوجيا فعل أشياء مدهشة وبسهولة، لكن قوانين المُلكيّة الفكريّة تضع قيوداً ثقيلة على ذلك، بل تحظره.

وإذ إننا نعيش في زمن ثقافة «القصّ واللصق» التي خرجت من رحم التكنولوجيا الرقمية، فكل من صنع عرضاً للشرائح الضوئية على الكمبيوتر، أو عروضاً مرئية مسموعة أخرى، يعرف مقدار الحُريّة التي خلقتها تقنيات المعلوماتية وهندسة الإنترنت.. تستطيع بمثل رفّة العين، أن تعثر على ما تريده على الإنترنت، وفي زمن يسير، تستطيع أن تصنع العرض

الذي ترغب فيه. ولا تُمثّل العروض سوى بداية صغيرة.

فباستعمال الإنترنت وأرشيفاتها، يستطيع الموسيقيون، صنع مزيج موسيقي لم يحلموا به من قبل. وعلى غرارهم، يستطيع صُنّاع الأفلام، إنتاج أشرطة من مشاهد تُنسّق بالتقنيات الرقمية للكمبيوتر. ثمة موقع سويدي ذكي، يجمع صوراً للسياسيين، ثم يضيف بعضاً من الموسيقى إليها، ما يصنع نقداً سياسياً مريراً. يحمل الموقع اسم «كامب كايوس» Camp Chaos (وترجمته «معسكر الفوضى»)، واستطاع إنتاج خطابات سياسية نقدية قوية، بمزيج من تقنية الـ«فلاش» Flash البصرية والموسيقى. تعد تلك النتاجات كلّها غير قانونية، من الناحية التقنية الصرفة. وإذا أراد مُبدعوها جعلها «قانونية»، فسيتوجب عليهم الإذعان إلى قوانين تجعل مهمتهم مستحيلة. واستطراداً، يصل التعارض بين الإبداع والقانون إلى وضع، يجعل من مراكمة الإبداع أمراً مستحيلاً. وإذا تحقّق جزء منه، فعليه اتّباع الطريق المهولة التي سار عليها ألبن، وإلا فإنه لا يخرج إلى العلن.

ويستنتج بعضهم من هذه القصص، حلاً مفاده تغيير الصيَغ القانونية بطريقة تضمن حُريّة الناس في الاستفادة من الثقافة، والتأسيس عليها، ما يعني الحق في الإضافة والمزج. ومن المستطاع أيضاً إحداث ذلك التغيير من دون أن تعني كلمة «حُريّة»، أن تصبح الأشياء مجانية وبلا ثمن. بدلاً من ذلك كلّه، من المستطاع وضع نظام يُسهّل على المُبدعين اللاحقين أن يدفعوا لمن سبقهم، من دون أن يتطلّب الأمر جيشاً من المحامين. فمثلاً، يكفي القول: «يجب أن يُعوّضَ مالك حقوق المُلكيّة الفكريّة لقاء إعادة الاستعمال، بمعدلٍ عامٍ يساوي واحداً في المئة من العائدات الناجمة

عن العمل، الذي أنتج عبر إعادة استعمال إبداعاته». وبموجب مثل هذا القانون، يحصل صاحب مُلكيّة الحقوق على تعويضات مالية، ولكنه لن يستطيع استخدام حقوق المُلكية الفكريّة الكاملة لإملاء الثمن الذي يرغب فيه، إلا إذا رغب في بيع تلك الحقوق بأكملها. ما الضرر الذي ينجم عن ذلك الوضع القانوني؟ وما أسباب الاعتراض على هذا التعديل في القوانين؟ هنالك كمّ ضخم من الأعمال التي لا تنجز ولا ينهض بها أحد، بسبب الوضع القانوني السائد حاضراً. ومع تغييره، تتكاثر الأعمال، ما يضمن للفنانين مصدراً جديداً للدخل. ما الاعتراض على ذلك؟

في فبراير/ شباط عام 2003، أبرم استوديو «دريم ووركس» Dream Works ، اتفاقية مع «مايك مايرز»، الممثل الكوميدي المعروف، الذي ظهر في «ستارداي نايت لايف» Saturday Night Live و«أوستن باورز» .Austin Powers

وبموجب هذه الاتفاقية، يعمل «دريم ووركس» ومايرز معاً على تشكيل «تحالف فريد من نوعه لصناعة الأفلام». وتقضي الاتفاقية بأن يعمل «دريم ووركس» على نيل الحقوق المتصلة بالأفلام السينمائية الضخمة والكلاسيكية، ثم تأليف قصص جديدة لها. وبعدها تستعمل التقنيات الرقمية المتقدمة، كي يُدخل مايرز وغيره من الممثلين، فيحلون محل الممثلين الأصليين، ما يخلق مواد ترفيهية جديدة كلياً». وسُميّ الإعلان «نَمذَجة الأفلام». ويشرح مايرز ذلك المفهوم قائلاً: «تعتبر نَمذَجة الأفلام طريقة مثيرة لإدخال تحوير أصيل على الأفلام الموجودة، ما يسمح للجمهور بمشاهدة الأفلام القديمة، في ضوء جديد. لقد درج مغنّو الراب على فعل

ذلك منذ سنوات في الموسيقى. وتتيح تقنية الكمبيوتر تطبيق المفهوم نفسه في صناعة الأفلام». ونُقل عن المخرج الشهير ستيفن سبيلبرغ قوله: «إذا استطاع شخص ابتداع طريقة لتقريب الأفلام القديمة إلى الجمهور المعاصر، فإنه مايك مايرز». إن سبيلبرغ لمحقّ، ذلك أن «نَمذَجة الأفلام» مع مايرز ستكون عملاً لامعاً. ولكنك إذا لم تتعمّق في التفكير بهذا الإعلان، فسوف تفوتك النقطة المُدهشة فيه حقاً. فبما أنّ غالبية تراث الأفلام ما زال خاضعاً لمُلكيّة حقوق النسخ، فإن المعنى الفعلي لإعلان «دريم ووركس» يُقرأ على النحو التالي: يتاح لمايك مايرز وحده، العمل في تقنية نَمذَجة الأفلام. إن حرية البناء على إرث الأفلام وأرشيفها، والتي يُظنّ كثيراً أنها حُرّة، هي امتياز يحتفظ به لطرفاء مشاهير و...أغنياء. يجري الحفاظ على هذا الامتياز لنوعين من الأسباب. يأتي النوع الأول استمراراً لقصة الفصل السابق: عدم وضوح مفهوم «الاستعمال العادل». إذ يجب اعتبار كثيرٍ من أعمال النَمذَجة بمثابة استعمال عادل، ولكن القليل منها سيعتمد على الابتكار. ويقود ذلك إلى نقاش النوع الثاني من الأسباب المؤدية إلى الاحتفاظ بهذا الامتياز حكراً بيد أقليّة، والمتمثّل في ضخامة الأموال التي تتطلبّها عملية التعامل مع الحقوق القانونية لإعادة استعمال المحتوى بشكل مُبدع. تعكس هذه الأموال الطائلة تكاليف الاستعمال العادل: إما أن تدفع للمحامي كي يدافع عن حقوق الاستعمال العادل، أو أن تدفع للمحامي لتتبع الأُذونات بما يغنيك عن الاضطرار إلى الاستعانة بالاستعمال العادل. في الحالتين كلتيهما، تتمثّل العملية الإبداعية في الدفع للمحامين، وذلك امتياز، أو ربما لعنة، لا يمتلكها سوى القلائل.

الفصل التاسع: جامعون

في أبريل/ نيسان عام 1998، انطلقت على شبكة الإنترنت الملايين من الـ«بوت» BOT، وهي برامج مُشفّرة تم تصميمها كي تجوب أرجاء الفضاء الافتراضي للإنترنت وتجري عمليات البحث عن المحتوى والنسخ. **(تأتي كلمة «بوت» Bot اختصاراً لكلمة «روبوت» Robot ، ولكنها في هذا السياق لا تشير إلى روبوتات فعلياً، بل تستعمل للإشارة إلى برامج متخصصة تستخدم على الإنترنت، وخصوصاً من قبل محرّكات البحث، للتفتيش عن المحتوى المناسب. وهكذا، عندما تضع سؤالاً على محرك «غوغل»، تنطلق مجموعات كبيرة من الـ«بوت»، للبحث عن المحتوى الذي يناسب السؤال- المترجم).**

وشرعت تلك الملايين من الـ«بوت» في التجوال في شبكة الإنترنت، وتقليبها صفحة صفحة، ثم نقل المحتويات إلى مجموعة صغيرة من الكمبيوترات متركزة في ملجأ في مبنى «بريسيديو» في مدينة سان فرانسيسكو. وعندما انتهت الـ«بوت» من عملها على الإنترنت بأكملها، أعادت الكرّة مرّة أخرى. ومنذ ذلك الوقت، يتكرّر هذا العمل دورياً كل شهرين، وتنقل تلك البرامج المُشفّرة نسخاً مما تحتويه الإنترنت، لتخزّنها في الكمبيوترات المتصلة بها.

ومع حلول أكتوبر/ تشرين الأول عام 2001، أتمّت مجاميع الـ«بوت»، خمس سنوات من العمل في النَسخ. وقد صدر إعلان صغير في جامعة بيركلي، بولاية كاليفورنيا، بفتح أبواب الأرشيف، الذي يضمّ تلك النُسخ، ويُسمى «أرشيف الإنترنت» Internet Archive للاستعمال العام. ومن المستطاع استعمال تقنية اسمها «طريق العودة إلى الآلة» The Way Back to Machine للدخول إلى صفحات الإنترنت، وقراءتها، ومراجعة نُسخها منذ عام 1996، وكذلك متابعة التغيّرات التي أُدخلت عليها. إنها أحد أشياء الإنترنت التي تذكّر برؤى الكاتب الإنجليزي الشهير جورج أورويل. ففي روايته «1984» القاتمة وذائعة الصيت أيضاً، يجري تعديل الجرائد القديمة باستمرار، كي تتلاءم مع وجهة النظر الراهنة للحكومة، بحيث لا تبدو متعارضة مع ما ورد في تقارير سابقة.

وتصف الرواية انكباب الآلاف من العمال على إعادة صياغة الماضي، ما يعني أنه لا توجد وسيلة لمعرفة الحقيقة عمّا يُقرأ حاضراً، إذا ما جرت طباعته فعلياً في التاريخ المكتوب الذي يظهر على الورقة التي تحمله.

ثمة شيء مشابه على الإنترنت. إذا قرأت صفحة اليوم، فلا توجد طريقة للتثبت من أنها نفسها التي قرأتها قبلاً. ربما تبدو الصفحة نفسها، ولكن المحتوى قد يُبدّل بسهولة. إن الإنترنت هي المكتبة التي تخيّلها أورويل، تتغيّر باستمرار، ولا تملك ذاكرة موثوقة. وظل الأمر كذلك إلى أن ظهرت تقنية «طريق العودة إلى الآلة». وبفضل هذه التقنية، وبموازرة من أرشيف الإنترنت، تهيأت إمكانية رؤية ما كانته الإنترنت. تستطيع أن تراجع مخزون ذاكرتك، كما تستطيع – وذلك أمر أكثر أهمية – العثور على ما لم تعد

تتذكره، وما قد يفضّل بعضهم أن تنساه[1].

نسلّم بديهياً بأننا نستطيع العودة لنرى ما نتذكر أننا قرأناه.. لنفكر بالجرائد. إذا أردت أن تدرس ردود فعل إحدى المدن الأمريكية على الاضطرابات العنصرية التي عمت أمريكا في عام 1965، فإنك تستطيع الذهاب إلى مكتبة عامة في تلك المدينة (أو إلى «مكتبة الكونغرس»)، ومراجعة الجرائد فيها. وغالباً ما توضع تلك الجرائد على أفلام «مايكروفيش»، وربما خدمك الحظ فعثرت عليها بالنسخ الورقية. وفي الحالتين كلتيهما، تمتلك حُريّة الرجوع إلى الوراء، بالاعتماد على المكتبة، كي تتذكّر. وفي هذه الحال، تحصل ليس فقط على ما يُراد لك أن تتذكره، بل على شيء قريب من الحقيقة. وغالباً ما يقال إن أولئك الذين يفشلون في تذكر التاريخ، محكوم عليهم بأن يعانوه مرّة أخرى. **(ترجع هذه المقولة إلى الفيلسوف والمؤرخ الأمريكي جورج سانتيانا (1863– 1952). وتشير إلى خطورة عدم القدرة على الاستفادة من دروس التاريخ– المترجم)**. ولا يبدو ذلك صحيحاً. كلّنا ننسى التاريخ. ويُقاوم ذلك بوجود طُرُق للعودة إلى ما مضى، وإعادة اكتشاف ما نسيناه. وبقول أكثر مباشرة، إن مفتاح الاستفادة من التاريخ، هو وجود ماضٍ موضوعي موثوق، يستطيع إبقاءنا أمناء وصادقين. تساعد المكتبات على أن نتوصل إلى هذا الأمر، عبر جمع المحتوى والاحتفاظ به، كي يعود إليه الأطفال والبحّاثة والجدّات.. وينهض المجتمع الحُرّ بأمر معرفة التاريخ بأمانة.

شكّلت الإنترنت استثناء من هذا الافتراض، إذ بدت وسيطاً متغيّراً وانتقالياً باستمرار. لذلك، كلما صارت الإنترنت أكثر أهمية في تشكيل

المجتمع وإعادة تشكيله، تعاظمت أهمية الاحتفاظ ولو بشيء من شكلها تاريخياً.

من الغريب أن نفكر في وجود جحافل من أرشيفات الصحف في مدن صغيرة، بينما لا توجد سوى نسخة وحيدة عنها في الإنترنت، هي تلك التي يحتفظ أرشيف الإنترنت بها.

تأسّس أرشيف الإنترنت على يد «برويستر كاهل». وقبل ذلك المشروع، اشتُهر كاهل باعتباره مستثمراً ناجحاً في الإنترنت، بعد أن نال نجاحاً بصفته باحثاً في الكمبيوتر. وفي تسعينيات القرن العشرين، رأى كاهل أنه نال كفايته من النجاح في عالم الأعمال، وقرّر أن الوقت قد حان للانتقال إلى نجاح من نوع آخر. وسرعان ما أطلق سلسلة من المشروعات المتمركزة حول فكرة صنع أرشيف للمعرفة الإنسانية. ولم يكن أرشيف الإنترنت سوى مستهل لتلك المشروعات. وفي ديسمبر/ كانون الأول 2002، ضمّ الأرشيف ما يزيد على عشرة بلايين صفحة، ثم أخذ ينمو بمعدل يقارب بليون صفحة شهرياً. ويعتبر «طريق العودة إلى الإنترنت» الأرشيف الأضخم في تاريخ البشرية. ففي نهاية عام 2002، وصل حجمه إلى 230 تيرابايت من المواد، ما يفوق «مكتبة الكونغرس» بعشرة أضعاف. وإضافة إلى أرشيف الإنترنت، انشغل كاهل بتصميم أرشيف التلفزيون، الذي يعتبر شأناً أكثر أهمية.

وعلى الرغم من أن معظم ثقافة القرن العشرين تكوّنت تحت تأثير التلفزيون، فإن ما تمّ حفظه من تلك الثقافة لم يكن سوى قسم يسير لحد الآن. ومثلاً، تحرص جامعة فاندربيلت على تسجيل 3 ساعات من أخبار

التلفزيون يومياً، بفضل استثناء في قوانين المُلكيّة الفكريّة. ويُفهرس هذا المحتوى، ثم يوضع في تصرّف البحّاثة، لقاء بدل زهيد. وأخبرني كاهل أنه ماعدا مبادرة جامعة فاندربيلت، فإن التلفزة شبه غائبة، سوى لنخبة من العاملين في شركاتها الكبرى. ويضع كاهل المسألة في الصيغة التالية:

> «هل تتذكر مسألة التفاعل بين دان كويل (نائب الرئيس جورج بوش الأب) وميرفي براون؟ هل تذكر تلك التجربة السوريالية من التفاعل بين سياسي في موقع القيادة، وشخصية تلفزيونية روائية؟ إن كنت خريجاً جامعياً ورغبت في دراسة تلك الظاهرة، وإن رغبت في العودة إلى تلك التفاعلات بين الشخصين، كما كانت تظهر في برنامج «ستون دقيقة»، فلسوف يستحيل عليك إنجاز ذلك، لأن تلك المواد لا يمكن العثور عليها».

ولماذا؟ لَمِ يبقى الجزء المطبوع ورقياً من ثقافتنا صامداً على نحو أبدي، بينما لا يحدث الأمر ذاته مع شرائط الفيديو؟ كيف تسنى أننا صنعنا عالماً من الأسهل فيه دراسة تأثير الإعلام العام (الميديا) على أمريكا في القرن التاسع عشر، بالمقارنة مع محاولة دراسة تأثير (الميديا) على أمريكا في القرن العشرين؟

يرجع ذلك جزئياً إلى القانون. ففي مستهل ظهور قوانين المُلكيّة الفكريّة في أمريكا، طُلِب من أصحاب تلك الحقوق وضع نُسخ عن أعمالهم في المكتبات العامة. ونُظِر إلى هذه النُسخ باعتبارها، وسيلة لنشر المعرفة من جهة، وللتأكد من وجود نُسخة على الأقل من ذلك العمل، عندما تنتهي فترة حمايته قانونياً، ما يُمكّن الآخرين من الوصول إليه ونَسْخِه. وطُبّقت

القاعدة ذاتها على الأفلام أيضاً. إلا أنه، مع حلول عام 1915، استثنت مكتبة الكونغرس، الأفلام من هذه القاعدة، حيث باتت فترة حماية الفيلم مستمرة، طالما وُجِدت نُسخٌ عنه في المكتبات. ثم سُمِح لصُنّاع الأفلام باقتراض تلك النُسخ، واستعمالها إلى أجل غير محدد، من دون مقابل. في عام 1915، وُضعت في «مكتبة الكونغرس» نُسخ عن 5475 فيلماً، ثم «أعيد اقتراضها». وبذلك فمع نهاية المُدّة القانونية لحماية الفيلم، لا تضم المكتبات نُسخاً عنه، حيث لا تتوافر نسخٌ من الأفلام سوى في أرشيف الشركات السينمائية الكبرى[2].

وينطبق الوصف نفسه على التلفزيون. فعند انطلاقته، لم يُشمل البث بحماية قوانين المُلكيّة الفكريّة، إذ لم تتوافر الوسائل لتسجيل ما يُبثّ، فلم يكن ثّمة خوف من «السارق». وسرعان ما مكّنت التكنولوجيا من تسجيل البثّ، ما ألجأ مسؤولي شركات التلفزة إلى القانون، بصورة مطردة.. فرض القانون وضع نسخة عن كل بث تراد «حمايته»، لكنه أعطى محطات التلفزة الحق في الاحتفاظ بتلك النُسخ. إذ لم تعط أي مكتبة الحق حتى في الوصول إلى تلك المواد، وكذلك لم تطلب الحكومة ذلك. وبذلك، صار هذا الجزء من الثقافة الأمريكية غير متوافر عملياً، خارج إطار شركات التلفزة نفسها.

وسعى كاهل إلى تصحيح هذا الوضع. وقبل 2001/9/11، شرع كاهل ومجموعة من أصدقائه في التقاط البث التلفزيوني، وتوثيقه.

لقد اختاروا عشرين محطة عالمية، وأخذوا بتسجيل بثّها. وفي 9/11، وعلى مدار أسبوع، سجّل كاهل بالتعاون مع عشرات المساعدين، البث

التلفزيوني لعشرين محطة عن هذا الحدث، ثم وضعوا تلك المواد بصورة مفتوحة على الإنترنت، حتى يستطيع كل شخص أن يرى كيف غطّت محطات التلفزة أحداث ذلك اليوم.

امتلك كاهل، فكرة مماثلة حول الأفلام، وأسّس أرشيفاً لأفلام السينما Movie Archive، بالتعاون مع ريك برلينغر، الذي احتوى أرشيفه على 4500 من أمتن الأفلام، بمعنى أنها ليست من صنع هوليوود، ولا تخضع لقوانين المُلكيّة الفكريّة. وسمح برلينغر لكاهل برقمنة 1300 فيلم من ذلك الأرشيف، وبأن توضع على الإنترنت بصورة مفتوحة ومجانية. ويترأس برلينغر، شركة تسعى إلى الربح، عمدت إلى جعل تلك الأفلام جزءاً ملحقاً بمبيعاتها. لقد دُهش برلينغر للسرعة التي نمت فيها مبيعات الشركة، بعد أن وضعت جزءاً مما تملكه بصورة مجانية على الإنترنت. وأتى من يشتري نسخاً من تلك الأفلام كي يستعملها في صنع أفلام جديدة. وفي الحالين كليهما، أتاح هذا الأرشيف فرصة للوصول إلى جزء مهم من الثقافة. هل تريد مشاهدة فيلم «ازحف واختبئ» الذي استعمل في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين لتعليم أطفال الولايات المتحدة كيفية التصرّف في حال وقوع هجوم نووي؟ كل ما عليك فعله هو زيارة موقع «أرشيف.أورغ» archive.org كي تحصل على هذا الفيلم خلال دقائق معدودة، ومن دون أي مقابل.

مرّة أخرى، أراد كاهل أن يجعل جزءاً من الثقافة قابلاً للوصول العام، وخصوصاً ذلك الجزء الذي لا يسهل الوصول إليه، أو يستحيل. ويشكّل ذلك جانباً مهماً أسهم في صنع ثقافة القرن العشرين، ولكنه فُقِد تاريخياً.

وكذلك لم يعد القانون يطالب بحفظ نُسخ من تلك الأعمال، ولا بحفظها في المكتبات ولا حتى في أي أرشيف. وبذلك، صار الوصول إلى تلك المواد فائق الصعوبة. تتمثّل المسألة الأساسية في هذا الأمر في الوصول، وليس في الكلفة. لقد أراد كاهل أن يمكّن الناس من الوصول الحُرّ إلى هذا المحتوى، كما رغب في جعل الآخرين قادرين على بيعه أيضاً. وسعى لضمان المنافسة في تأمين الوصول إلى هذا الجزء المهم من الثقافة. ولم يجعل ذلك ليحدث أثناء الحياة التجارية لجزء من المُلكية الإبداعية Creative Property، بل عبر حياة ثانية لكل المُلكيّة الإبداعية، بمعنى أنها حياة غير تجارية.

وهنا تبرز فكرة أساسية يجدر التشديد عليها: إن كل جزء من المُلكيّة الإبداعية يمر بأكثر من دورة حياة.

في الحياة الأولى، إذا كان المُبدع محظوظاً، فإن المحتوى الإبداعي يباع. ففي تلك الحال، يعمل السوق لمصلحة المُبدع. وفي الأغلبية الساحقة من المُلكية الإبداعية، لا تسير الأمور على هذا النحو، على الرغم من نجاح بعضها في إحرازه بوضوح. وبالنسبة لذلك المحتوى، تحتل دورة الحياة التجارية مكانة فائقة الأهمية. ومن دون ذلك السوق التجاري، يحدث انخفاض في الإبداع، بحسب رأي الكثيرين.

وبعد انتهاء دورة الحياة التجارية للمُلكية الإبداعية، تقدّم تقاليدنا الثقافية دوماً، دورة حياة ثانية. تصل صحف الأخبار إلى أعتاب المنازل يومياً في الولايات المتحدة. وفي اليوم التالي مباشرة، تستعمل في لفّ السمك أو ملء صناديق الهدايا الهشّة أو صنع أرشيف معرفي عن التاريخ. في هذه الحياة الثانية، يستمر المحتوى في الإخبار، حتى لو لم تعد معلوماته قابلة للبيع.

ويحدث أمر مُشابه للكتُب أيضاً.. يخرج الكتاب من دورة الطباعة بسرعة كبيرة.. يقدّر بعضهم أنها وصلت إلى سنة [3]. وبعد أن يخرج من الطباعة، يباع في مخازن الكُتب المستعملة، من دون أن ينال صاحب المُلكيّة الفكريّة، أي مقابل.. ثم يحفظ في المكتبات، حيث يقرأوه كثيرون بصورة مجانية. وتعتبر مخازن الكتب المستعملة والمكتبات، بمثابة حياة ثانية للكتاب. وتلعب الحياة الثانية، دوراً مهماً في نشر الثقافة، والمحافظة على استقرارها.

وعلى نحو متزايد، لا يصح أي افتراض عن استقرار الحياة الثانية للمُلكيّة الإبداعية، بالنسبة للمكوّنات الأهم في ثقافة القرنين العشرين، والحادي والعشرين. فالحق أن تلك المُكوّنات (التلفزيون، الأفلام، الموسيقى، الراديو والإنترنت)، لا تملك فرصة لحياة ثانية. وفي ما يتعلّق بهذه الأنواع من الثقافة، يبدو الأمر وكأننا أبدلنا المكتبات بمخازن «بارنز أند نوبلز». والمعنى المقصود أنه في هذا المناخ من الثقافة، لا يتوافر إلا ما تتطلبه حاجات سوق صغيرة ومحدودة، وتختفي الثقافة خارج تلك السوق.

في معظم القرن العشرين، فرض الاقتصاد هذا الوضع الغرائبي، وبدا من الحمق هدر الأموال على تجميع ما يصدر من تلفزة وأفلام وموسيقى، بالنظر إلى الأكلاف العالية لصنع نُسخ تقليدية عن تلك الأشياء. وعلى الرغم من أن القانون كان ليحدّ مبدئياً من قدرة برويستر كاهل على صنع نُسخٍ من الثقافة بصورة عامة، فإن الصعوبات فعلياً تأتي من الاقتصاد.

تُصعّب مقتضيات السوق عمل أي شيء بخصوص هذا الجزء البارز من الثقافة، إلى حدّ الاستحالة، ولا يعدو القانون كونه مكوّناً ضئيل الأثر في

هذه العملية.

لربما شكّل الملمح الأكثر أهمية في ثورة المعلوماتية، أنه للمرة الأولى منذ زمن مكتبة الإسكندرية القديمة، بات من الممكن تخيّل صنع أرشيفات تضمّ الثقافة المُنتَجة والموزّعة بأكملها. إذ تتيح التكنولوجيا الرقمية إمكانية تخيّل أرشيف للكتب المنشورة كلها، كما تحفز بصورة مطردة على تخيّل أرشيف يضم المواد المرئية- المسموعة كلها. وتصل أمدية هذا الأرشيف إلى أشياء لم نكن لنتخيّلها من قبل. لقد حلم أشباه بروستر كاهل بهذه الأشياء على مدار تاريخنا، ولكنها المرّة الأولى التي نصل فيها إلى نقطة نستطيع فيها تحقيق هذا الحلم، ويصف كاهل هذا الأمر بقوله:

> «خلال القرن العشرين، ظهر قرابة مليونين أو ثلاثة ملايين تسجيل من الموسيقى، ومئة ألف من الأفلام التي قدّمت على الشاشات، إضافة إلى مليون أو مليونين من الأفلام التي وُزّعت عالمياً. يضاف إلى ذلك نحو 26 مليون كتاب مُعَنوَن. ومن الممكن وضع تلك المواد كلها في كمبيوترات تحتويها غرفة عادية، والتي تستطيع شركة صغيرة شراءها. إذاً، نحن بصدّد نقطة تحوّل في التاريخ. ويشكّل الوصول العام، الهدف من هذا التحوّل. وكذلك ثمة إمكانية مثيرة للرعشة، لأننا نستطيع تأسيس حياتنا على هذا النحو...سيكون ذلك أمراً تتفاخر به الإنسانية جمعاء، على قدم المساواة مع تشييد مكتبة الإسكندرية القديمة أيام الاسكندر المقدوني، ووصول الإنسان إلى القمر، واختراع المطبعة».

ليس كاهل المهتم الوحيد بإيجاد هذه المكتبة. وليس أرشيف الإنترنت بظاهرة يتيمة. ولكن وجود كاهل وأرشيف الإنترنت يشير إلى الاتجاه الذي

تسير فيه المكتبات والأرشيف مستقبلاً. لا أعرف متى تنتهي الحياة التجارية للمُلكيّة الإبداعية، ولكنها ستصل حتماً إلى نهاية ما. وفي لحظة نهايتها، يشير كاهل وأرشيفه إلى وجود عالم أبدي لذلك الإبداع، تُحفظ فيه الثقافة والمعرفة على نحو سرمدي.

ربما يتعامل بعضنا مع كاهل وأرشيفه بهدف التوصل إلى فهم أفضل لهذا العالم الرقمي، وربما انتقده بعضنا الآخر. وسيعمد آخرون إلى استعماله، على غرار ما فعل والت ديزني، كي يعيدوا خلق الماضي لمصلحة المستقبل.. تحمل التقنيات الرقمية وعوداً بشيء ظلّ عصيّاً على التخيّل لفترات طويلة من الماضي: إنه مستقبل للماضي. وتستطيع التقنيات الرقمية أن تجعل من حلم مكتبة الإسكندرية القديمة، أمراً قابلاً للتحقيق ثانية.

إذاً، لقد أزالت التقنية الرقمية عائق الكلفة الاقتصادية، من طريق تحقيق هذا الأرشيف فعلياً. ولكن، يبقى ثمن المحامين. فمهما أطلقنا من أسماء على هذه الأرشيفات، ومهما بدا خيال المكتبة المطلقة دافئاً، يظل المحتوى الذي يتوجب جمعه في تلك الفضاءات الرقمية، شيئاً من «المُلكيّة». ويقيد قانون المُلكيّة الفكريّة الحُريّة التي يسعى كاهل وأمثاله إلى العيش في كنفها وممارستها.

الفصل العاشر: «مُلكيّة»

يترأس جاك فالنتي «رابطة منتجي الأفلام في أمريكا» منذ عام 1996. فقد وصل إلى واشنطن في زمن الرئيس ليندون جونسون، حرفياً. إن الصورة الشهيرة التي تُظهر جونسون وهو يقسم اليمين الدستورية في الطائرة الرئاسية التي حملت جثمان الرئيس المغدور جون كينيدي من دالاس إلى واشنطن، تُظهر فالنتي في خلفيتها. وخلال أربعة عقود من إدارته لـ«رابطة منتجي الأفلام في أمريكا» (واختصاراً «أم بي إيه إيه»)، برز فالنتي باعتباره قائداً لإحدى أهم مجموعات الضغط (اللوبي) في واشنطن.

تُشكّل «أم بي إيه إيه» فرعاً من «الرابطة العالمية لمنتجي الأفلام». وقد تأسست «أم بي إيه إيه» في عام 1922 باعتبارها رابطة تجارية تسعى لحماية أفلام أمريكا ضد الانتقادات المحلية. وحاضراً، تمثّل رابطة «أم بي إيه إيه» صُنّاع الأفلام والفيديو والكابل ومنتجي الترفيه التلفزيوني وموزّعيه. وتتكوّن هيئتها الإدارية من مديري، ورؤساء كبريات شركات إنتاج الأفلام وتوزيعها في الولايات المتحدة: «والت ديزني»، «سوني»، «أم جي أم»، باراموانت»، «فوكس»، «يونيفرسال» و«وارنر».

إن فالنتي هو الرئيس الثالث لرابطة «أم بي إيه إيه».. لم يحز من سبقوه الرئاسة، ولكنه يملك قوة التأثير على تلك الرابطة، وكذلك الحال بالنسبة لعلاقته مع صُنّاع السياسة في واشنطن.. ترعرع فالنتي في تكساس، حيث أتقن أهم مهارة سياسية في ثقافة الجنوب: القدرة على الظهور بمظهر البسيط والبطيء، مع استبطان تفكير سريع يسير بسرعة البرق. وحتى هذه اللحظة، يؤدي فالنتي دور الرجل البسيط والمتواضع، على الرغم من أنه نال درجة الماجستير من جامعة هارفارد، وألّف 4 كتب، وأنهى دراسته الثانوية قبل أن يتجاوز سن الخامسة عشرة. وقد نفّذ فالنتي أكثر من خمسين مهمة قتال جوي كطيّار، أثناء الحرب العالمية الثانية. إنه ليس مواطناً بسيطاً ولا ساذجاً. وعندما وصل إلى واشنطن، تعلّم بسرعة وسائل السياسة وحبائلها، بالطريقة التي تُمارس بها في عاصمة الولايات المتحدة.

وأدّت رابطة «أم بي إيه إيه»، قسطاً مهماً في الدفاع عن حرية التعبير والإبداع الفني في أمريكا. وفي ثنايا قوانينها، حرصت أيضاً على تجنّب فرض قيود على حرية التعبير. وفي المقابل، ثمة ملمح في عمل رابطة «أم بي إيه إيه» فائق الأهمية، وشديد الجذرية في الوقت ذاته، يتمثّل في الجهد الضخم الذي تخصصه الرابطة، لإعادة تعريف «المُلكية الإبداعية» بشكل مستمر، وهو ما يتجسّد في تحرّكات فالنتي وأعماله. ففي عام 1982 مثلاً، أدلى فالنتي بشهادة أمام الكونغرس توضح استراتيجيته بشكل جليّ، وقال:

«مهما طالت النقاشات، ومهما تراكمت الدعاوى والدعاوى المضادة أمام القضاء، ومهما علا الضجيج والصراخ، يبقى الرجال

والناس المحترمون على تمسّكهم بالقضية المركزية والمفهوم المركزي الذي يحرّك النقاش بأكمله: يجب على أصحاب المُلكية الإبداعية أن ينالوا الحقوق، والحماية ذاتها التي تحظى بها أنواع المُلكية كافة في هذه الأمة. تلك هي القضية، وذلك هو السؤال الذي يعتبر المحور الذي يجب أن تستند إليه جلسات الاستماع والنقاش كلها[1].

تبدو الاستراتيجية التي تتضمنها هذه الرطانة، ذكيّة وبسيطة، بل إنها ذكية لأنها بسيطة، وذلك شأن معظم استراتيجية فالنتي. إن «المفهوم المركزي» الذي يجب على «النساء والرجال المحترمين» العودة إليه دوماً هو «أن أصحاب المُلكية الإبداعية يجب أن ينالوا الحماية والحقوق ذاتها التي يحظى بها أصحاب المُلكية بأنواعها كافة في هذه الأمة».

وبإمكان فالنتي أن يتابع المحاجحة ذاتها بالقول: لا يوجد مواطنون من الدرجة الثانية، ولا يجب أن نجد مالكي حقوق من الدرجة الثانية أيضاً. تملك تلك الإدعاءات، جاذبية واضحة وبديهية، وتحمل صيغها وضوحاً كبيراً في أفكارها، مثل ما يحمله القول: إننا ننتقي الرؤساء بالانتخاب. ولكن، ثمة تطرّف قوي في إدعاءات فالنتي، يفوق أي طرف آخر في هذا النقاش. ولعل جاك فالنتي، مهما قلنا عن ألمعيته، وحلاوة لسانه، هو الأشد تطرّفاً في الولايات المتحدة، في مسألة طبيعة «الملكية الإبداعية» ومداها. والأرجح أن أفكاره لا تملك صلة مع التقليد الأمريكي في الثقافة، رغم أنه استخدم مهاراته التكساسية، ببطء وثبات، لتغيير ذلك التقليد، على الأقل في واشنطن.

فعلى الرغم من أن «المُلكية الإبداعية» هي مُلكية بالمعنى الدقيق والتفصيلي الذي يُدَرّب المحامون على فهمه[2]، إلا أن المسألة لم تكن أبداً

أن «أصحاب المُلكية الإبداعية» قد مُنِحوا «الحقوق ذاتها التي يحوزها أصحاب الأنواع الأخرى من المُلكية كافة»، كما دأب فالنتي على الزعم. وبالطبع، إذا أُعطي أصحاب المُلكية الإبداعية الحقوق ذاتها التي أُنيطت بأصحاب الأنواع الأخرى من المُلكية كلها، فإن ذلك سيؤدي إلى أثر سلبي عميق في الثقافة الأمريكية. ويعلم فالنتي ذلك، لكنه ينطق بلسان صناعة تهتم باجتياح الثقافة وتقاليدها وقيمها، وتحارب لإعادة ما تجاوزه التاريخ منذ عام 1710. وفي العالم الذي يسعى فالنتي إلى خلقه، تُمارس أقلية سيطرة قوية على تطوّر ثقافتنا الإبداعية.

هناك شيئان أحاول قولهما في هذا الفصل. يتمثّل أولهما في إبراز أن فهم السياق التاريخي لأمور المُلكية الإبداعية، يبرهن على بطلان مزاعم فالنتي. ويتجسّد ثانيهما في إقامة البرهان على الخطأ الكامن في رفض تاريخ الثقافة في الولايات المتحدة. والحق أن هذا البلد دأب على معاملة المُلكيّة الإبداعية بطريقة مختلفة عن الأنواع الأخرى من المُلكية، وأن هذين الطرفين لم يكونا متماثلين أبداً. واستطراداً، إن هذين الطرفين يجب أن يظلا مختلفين، على الرغم من أن البداهة الأولى ربما تُملي ضرورة تماثلهما.

وتنبع تلك الضرورة أساساً من أن هذا التماثل يوهن فرص الإبداع أمام المُبدعين. إذ يعتمد الإبداع على ألّا تكون قبضة مُلاك الإبداع محكمة بشكل صارم.

لا تملك منظمات مثل «أم بي إيه إيه» مصلحة كبيرة في ضمان أن يصعد مُبدعو المستقبل إلى مكانة كان يحتلها مُبدعو الماضي. هناك خشية من هذا الصعود، لأنه يؤدي إلى إحلال الجُدد مكان القدامى، وذلك ما تخشاه

«أم بي إيه إيه» التي يضم مجلس إدارتها، مجموعة من أقوى ممثلي «الحرس القديم» أصحاب الخطاب ذي الرطانة العالية. لا توجد منظمات تقبل هذا التغيير، كما أن الأفراد يقاومونه، ولكن ما يصلح لمنظمة «أم بي إيه إيه» ليس بالضرورة صالحاً للجميع. إن مجتمعاً يدافع عن قيم الثقافة الحُرّة يجب أن يحافظ بالضبط على إعطاء الفرصة للإبداع الجديد، كي يتحدى الإبداع القديم.

من المستطاع العثور على إشارة أولى عن وجود خلل أساسي في مزاعم فالنتي، بالرجوع إلى دستور الولايات المتحدة نفسه. أبدى الذين تولوا صياغة الدستور محبة لـ «المُلكية». وبلغ بهم ذلك الحبّ أن وضعوا في الدستور شرطاً مهماً. فإذا استولت الحكومة على مُلكيّة، مثل المنزل والأرض، يفرض عليها المبدأ الخامس من الدستور الأمريكي، أن تدفع «بدلاً عادلاً» لقاء ذلك. إذاً، ضمِن الدستور أن تكون المُلكيّة مقدّسة، بمعنى ما. وليس من المستطاع إطلاقاً أخذ مُلكيّة ما من دون أن تدفع الحكومة بدلاً عنها. وعلى الرغم من ذلك، فقد تحدث الدستور الأمريكي نفسه بنبرة مختلفة عما يحلو لفالنتي أن يسمية «المُلكية الإبداعية». ففي النص الدستوري الذي يمنح الكونغرس سلطة خلق مُلكيّة إبداعية، بمعنى القدرة على منح تلك الصفة وحقوقها، يشترط الدستور أن يسترد الكونغرس تلك الحقوق «بعد وقت مُحدّد»، وأن يضع تلك المُلكيّة ضمن النطاق العام بشكل حرّ. ولم يفرض الدستور على الكونغرس أن يدفع أي شيء بدلاً عن النوع الأخير من الـ«أخذ»، بمعنى أن استرداد حقوق «المُلكيّة الإبداعية» بعد استنفاد «الوقت المُحدّد» لا يقترن بدفع أي نوع من التعويض لمُلاك

تلك «المُلكية الإبداعية».

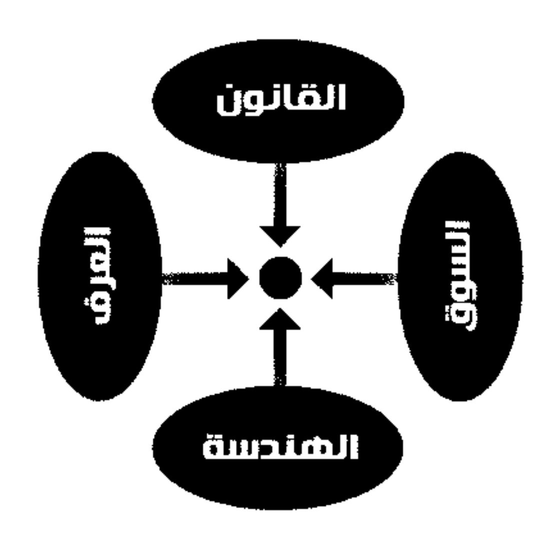
وفي المقابل، يفرض الدستور ذاته، دفع تعويض مناسب لصاحب مُلكية الأرض، لكنه لا يفرض أي شيء للمُلاك عندما يفقدون «المُلكيّة الإبداعية» عند انتهاء فترة حمايتها قانونياً.

إذاً، يعتبر الدستور بجلاء أن هذين الشكلين من المُلكية ليسا متماثلين، إذ لا تمحضهما الحقوق. وبذا، يشتمل زعم فالنتي بالتساوي حقوقياً بين المُلكية الإبداعية وأنواع المُلكية كافة، على محاولةٍ لتقويض تقليد أساسي في الثقافة الأمريكية. ولا يقتصر الأمر على هذا التقويض، بل تحاول تلك المزاعم أن تغيّر الدستور نفسه.

لا يُشكّل السعي إلى تغيير الدستور، منطقاً مغلوطاً بحد ذاته. لقد تضمّن الدستور الأصلي كثيراً من الأخطاء الواضحة. فمثلاً، أيّد دستور عام 1789 العبودية، وأفسح مجالاً لانتقاء الشيوخ بدلاً من انتخابهم، وأتاح لهيئة الناخبين الربط بين الرئيس ونائبه (كما حدث فعلياً في عام 1800). لقد مثّل واضعو الدستور ثلّة مميّزة، لكنها ارتكبت عدداً من الأخطاء. وتاريخياً، رفض الشعب الأمريكي كثيراً من تلك الأخطاء، ما يعني إمكانية رفض المزيد منها. إذاً، لا تستند محاججتي بشأن مخالفة مزاعم فالنتي للدستور إلى التمسّك الجامد به، نصاً وحرفاً. ولكني أحاجج لمصلحة التفكير أولاً في السبب الذي أدى إلى صياغة مبادئ الدستور على الشاكلة التي ظهرت عليها، عند التفكير في تغييرها. لماذا عمد صائغو الدستور إلى التمييز بين المُلكيّة الإبداعية وأنواع المُلكيّة كلها، على الرغم من شغفهم الجليّ بالمُلكيّة؟ ولماذا فرض هؤلاء وجود نطاق عام كلما وُجِدت مُلكيّة إبداعية؟

للإجابة عن تلك الأسئلة، نحتاج إلى التأمل في تاريخ حقوق «المُلكيّة الفكريّة»، ومقدار السيطرة التي تتيحه. وعندها يتضح لناظرينا أن تلك الحقوق نُظرت بشكل مختلف، فنصبح في وضع أفضل لطرح السؤال الذي يقف في قلب هذه الحرب. إنه ليس بسؤال عن وجوب حماية المُلكيّة الإبداعية. ليس سؤالاً عن ضرورة منح أصحاب المُلكيّة الإبداعية، الحقوق التي أعطاها الدستور لهم.. تلك الأمور مُسلّم بها. بالأحرى، يدور السؤال حول نوع الحقوق المتوجب منحها لأصحاب المُلكيّة الإبداعية. إن أحداً لا يضع على المحك، حق حصول الفنان على بدل عن إبداعه، بل إن السؤال يتناول إذا ما كانت مؤسساتنا مصمّمة فعلياً على ضمان حقّ الفنان في الحصول على ما يتوجب له، وكذلك ضمان استمرار الثقافة في التطوّر.

وكي نتوصل إلى إجابة عن تلك الأسئلة، يجدر بنا الحديث عن طريقة حماية المُلكيّة عموماً. وبقول أدق، يجدر بنا سلوك طريقة أكثر عمومية، بدل الغرق في اللغة القانونية الضيّقة. وفي كتابي «الشيفرة وقوانين أخرى في الفضاء السبرنطيقي»، استعملتُ نموذجاً بسيطاً لإظهار هذا الأفق العمومي. (**يطلق تعبير «الفضاء السبرنطيقي» Cyberspace للإشارة إلى الفضاء الافتراضي الواسع لشبكة الإنترنت، بمعنى أنه يشير إلى مُكوّنات تلك الشبكة والملفات والمعلومات والمواقع والمحتوى والتبادلات وقواعد البيانات والاتصالات ومساحات العمل وتخزين المواد وغيرها، إضافة إلى الإمكانيات الكامنة في الحواسيب التي تربط بينها الإنترنت- المترجم**). وبالنسبة للحقوق والقوانين المُنظّمة، يمتحن النموذج، أربعة أنواع من القوانين التي تتداخل إما لتدعيم أو إضعاف حقوق أو قوانين مُنظّمة. وقدّمته عبر الشكل التالي.



في منتصف هذا الرسم، تبرز نقطة للإشارة إلى ما جرى تطبيق القوانين المُنظّمة عليه، كأن يكون فرداً أو مجموعة استُهدفت بالقوانين المُنظّمة، أو مالك أحد الحقوق. ومن المستطاع إسباغ إحدى الصفتين (قانون مُقيّد أو حق) على أي من تلك الأحوال. وتشير الدوائر إلى الطرق الأربعة التي يصبح فيها مستطاعاً فرض قوانين مُنظّمة على الأفراد أو الجماعات، ما يؤول إما إلى تقييدها أو التمكين لها. ويعتبر القانون من أوضح القيود (من وجهة نظر المحامين على الأقل). يفرض القانون قيوده عبر التهديد بالعقاب بعد حدوث ما ينتهك القواعد الموضوعة. فمثلاً، إذا تعمد شخص بملء إرادته، انتهاك حقوق النسخ التي تملكها المُغنية مادونا، عبر تسجيل قرص مدمج لأحدث أغانيها ونشرها على الإنترنت، فمن الممكن معاقبته بغرامة تصل إلى نحو 150 ألف دولار.

تمثّل تلك الغرامة، عقاباً لاحقاً على انتهاك قانون سُنّ قبلاً. وتُفرض الغرامة من قِبل الدولة أو الولاية. تشكّل الأعراف نوعاً آخر من التقييد. إذ تعاقب الفرد على اختراقه عُرفاً ما. ويأتي العقاب من المجتمع، في حال المعايير، وليس الدولة.. بالأحرى، ليس حصرياً من الدولة. فمن الممكن أنه لا يوجد قانون يعاقب على البصق، ولا يعني ذلك أنك لا تعاقب إن ارتكبت تلك الفِعلة خلال وقوفك في طابور لحجز تذكرة دخول إلى السينما. ربما لا تكون العقوبة قاسية. فبحسب المجتمع الذي تعيش فيه، من الممكن أن تأتي العقوبة عن فِعلة كتلك، أشد وقعاً وقسوة من تلك التي تفرضها قوانين الدولة. وترتسم الحدود الفاصلة ليس من قسوة القانون، بل من مصدر تدعيم العقوبة.

يشكّل السوق نوعاً ثالثاً من التقييد، وتمارس قيوده عبر سلسلة من الشروط. إذا فعلت كذا، يجب أن تدفع لفلان. سوف تتلقى شيئاً ما، مقابل إدائك أحد الأعمال، وهكذا دواليك. من الواضح أن تلك القيود ليست مستقلة عن القانون أو الأعراف. فمثلاً، يحدّد قانون المُلكيّة ما الذي يجب شراؤه للحصول على الأشياء بطريقة مشروعة فيما تُملي الأعراف ما الذي يمكن بيعه بطريقة مناسبة. ومع وجود مجموعة من الأعراف المُحدّدة سلفاً، وكذلك قوانين للمُلكية والتعاقد، يفرض السوق قيداً على طريقة تصرف فرد ما أو مجموعة معينة.

وأخيراً، – ربما بدا ذلك للحظة وكأنه الشأن الأكثر غموضاً – تأتي «الهندسة»، التي تشير إلى العالم واقعياً كما يرتسم أمامنا، وكما يفرض قيده على السلوك والتصرّف. مثلاً، ربما تقلّص سكك الحديد من قدرة مجتمع

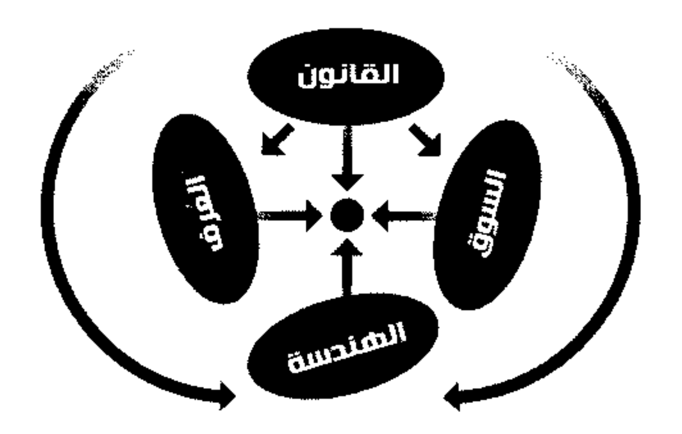
معين على صنع حياة اجتماعية متكاملة. ومثل حال السوق، لا تمارس الهندسة قيودها عبر العقوبات التي تلي العمل. وبدلاً من ذلك، تفرض الهندسة قيودها بوساطة مجموعة من الشروط المتواترة لحظياً. ولا تفرض تلك الشروط المحاكم، كما لا يدعمها عمل محاكم تتولى التأكد من الالتزام بشروط العقود، ولا من دورية بوليس تطارد سارقاً هارباً، بل تحتّمها طبيعة تلك الحقوق. إذا حال بينك وبين السفر إلى نيويورك، أنك لا تملك مالاً كافياً، فإن قانون السوق هو من يدعم ذلك القيد.

إذاً، تظهر النقطة الأولى بخصوص هذه المُكوّنات الأربعة بجلاء: أنها تتفاعل وتتداخل مع بعضها بعضاً. وبقول آخر، قد يقوى التقييد الذي يأتي من أحدها أو يضعف، بأثر من الآخر. وتأتي النقطة الثانية باعتبارها استطراداً منطقياً من الأولى، ومن المستطاع إعطاؤها الصياغة التالية: لا يمكن قياس درجة الحرية التي يتمتع بها الأفراد للقيام بهذا العمل أو ذاك، إلا بأخذ العناصر المُكوّنة الأربعة كلها، ودراسة الطريقة التي تتفاعل بها مع بعضها بعضاً. وليس ذلك للزعم بأن هذه المكوّنات الأربعة تحيط بالقيود كلها. الأرجح أن ثمة عناصر أخرى تؤثر في هذه الصورة. إلا أنه يمكننا أن نقول بدرجة معقولة من الثقة إن هذه المُكوّنات الأربعة وتفاعلاتها، تندرج ضمن أبرز العناصر المؤثّرة على الحرّية.

مثلاً، ما هي درجة الحرّية المتاحة لقيادة سيارة بسرعة عالية؟ إن هذه الحرّية مقيّدة جزئياً بالقوانين، إذ تنصّ على الحدّ الأعلى للسرعة في أماكن معينة وأوقات محدّدة. وكذلك تُقيّد تلك الحُرّية بالهندسة التي تظهر في معطيات مثل العوائق الاصطناعية التي توضع لكبح سرعة الحافلات حتى

لو كانت تسير بسرعة معقولة، وكذلك فإن سير الحافلات الرسمية مقيّد بحدود معلومة في السرعة. وتفرض السوق حدوداً على السرعة، إذ تنخفض كفاءة إحراق الوقود مع ارتفاع السرعة، ما يعني أن سعر صفيحة البنزين يؤثر على سرعة قيادة الحافلات. وأخيراً.. تؤثر الأعراف السائدة اجتماعياً على سرعة قيادة الأفراد. إذا خاطرت بقيادة سيارتك بسرعة عالية قرب مدرسة محلية، فستتلقى العقاب من جيرانك ومجتمعك. ولكن، هذا العُرف نفسه لا يؤثر بالدرجة نفسها على القيادة أثناء الليل، أو أثناء وجودك في مدينة أخرى.

ثمة نقطة أخيرة في هذا النموذج المُبسّط، يجدر إيرادها بوضوح. من المستطاع تحليل كل مُكوّن بشكل مستقل، مع ملاحظة أن القانون له دور خاص في المُكوّنات الثلاثة الباقية[3]. وبقول آخر، يعمل القانون على زيادة أو الحدّ من قوة أحد المُكوّنات. فمثلاً، ربما استُعمِل القانون لزيادة الضرائب على الوقود، ما يزيد من الميل إلى القيادة ببطء. وقد يستُعمل القانون لفرض زيادة في عدد العوائق الاصطناعية، ما يفرض قيوداً على الميل إلى القيادة السريعة. وقد يستخدم القانون لتمويل نشر إعلانات تحضّ على التمهّل وتجنّب القيادة المتهوّرة.



وربما استُعمل القانون لتدعيم القيود التي تفرضها قوانين أخرى. فمثلاً، إذا أصدرت الحكومة الفيدرالية قانوناً ينص على خفض الحدّ الأعلى المسموح به للسرعة في أراضي الولايات المتحدة كلها، فسيؤدي ذلك إلى تخفيض في جاذبية القيادة السريعة.

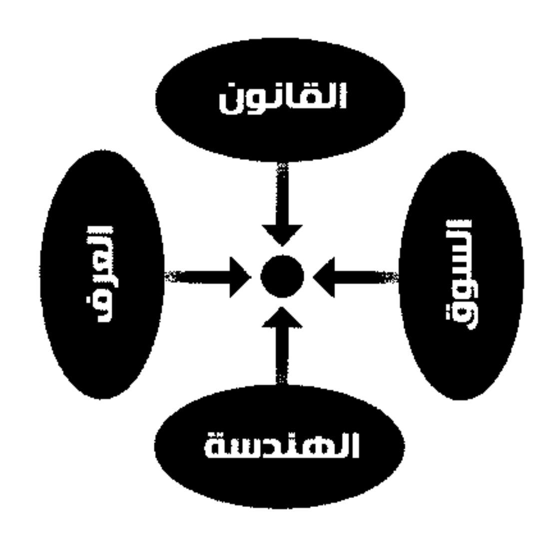
إذاً، تتعرّض القيود إلى التغيير، كما أن من الممكن العمل على تغييرها. ولفهم مدى فعالية حماية الحُرّية أو المُلكيّة في زمن معين، يتوجّب تتبع التغيّرات التي حدثت للقوانين المتصلة بها تاريخياً. فقد يؤدي أحد المُكوّنات الأربعة إلى ملاشاة الأثر الذي يتسبّب به فرض قيد على مكوّن آخر[4].

هوليوود على حق

تتمثّل النقطة الأكثر وضوحاً التي يبرزها هذا النموذج، في تفسير سبب، أو ربما الطريقة، التي تجعل هوليوود على حق. إذ دأب المنافحون عن

حقوق النسخ على ممارسة ضغوط على الكونغرس والمحاكم، دفاعاً عن تلك الحقوق. ويوضح هذا النموذج السبّب الذي يجعل من هذا الضغط أداة فعّالة.

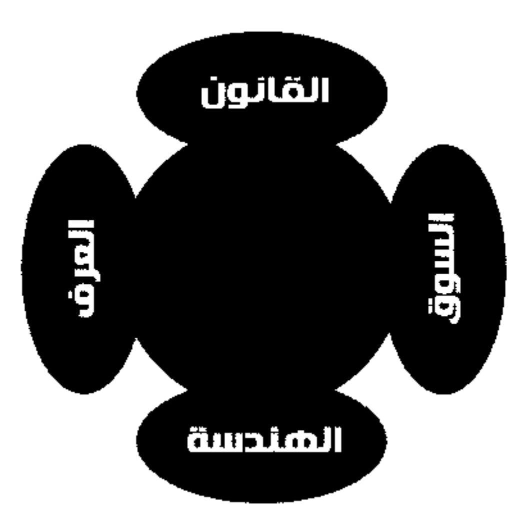
لنفترض أن الرسم التالي يمثّل وضع قوانين حقوق النسخ قبل ظهور الإنترنت:



ثمة توازن بين القانون، والعُرف، والسوق، والهندسة. يحدد القانون، القدرة على نسخ المحتوى ومُشاركته، عبر فرض عقوبات تطاول من يمارس تلك النشاطات. تتآزر هذه العقوبات مع التقنيات التي تصعّب نسخ المحتوى والمشاركة به (أثر الهندسة)، وكذلك التقنيات التي تجعل ذلك النسخ مُكلِفاً (أثر الاقتصاد). وأخيراً، تعمل بعض الأعراف على تخفيف أثر تلك العقوبات، مثل إقبال اليافعين على نسخ أشرطة موسيقى

من أصحابهم. ربما يُنظر إلى هذه المواد المنسوخة باعتبارها اختراقاً للقانون، ولكن العُرف في مجتمعاتنا (أقلّه قبل ظهور الإنترنت)، لم ير ضيراً في هذا النوع من الاختراق للقانون.

لننظر إلى المسألة ذاتها في زمن الإنترنت، أو بالأحرى في زمن ملفات الموسيقى الرقمية «أم بي 3» وتقنية المشاركة في الملفات «من زميل إلى زميل». لقد تغيّر الأثر الناجم عن الهندسة، وتالياً فإن القيود على ذلك المُكوّن باتت تؤدي دوراً أكبر، وكذلك الحال بالنسبة لأثر السوق. وفي حال أرخى السوق والهندسة قيودهما، يتراكم أثر العُرف بأثرٍ من شيوع ممارسة النسخ. وبذلك يؤول التوازن الهانئ (من وجهة نظر المنافحين عن حقوق النسخ) في عصر ما قبل الإنترنت، إلى وضع فوضوي في زمن تلك الشبكة.



ويعطي هذا التصوّر، مدخلاً لفهم رد فعل المنافحين عن حقوق النسخ،

الذين يرون أن التغيّر في التكنولوجيا أدى إلى فقدان التوازن، بالنسبة لحماية مالكي حقوق النسخ، وخصوصاً مع الأثر المتشعّب للتقنية على السوق والأعراف.

تشبه تلك الفوضى، وضع العراق عشية سقوط نظام صدام حسين، وانفلات أعمال السلب والنهب، مع عدم وجود طرف حكومي يحاول تبرير نتائج ذلك الوضع. **(يشير الكاتب إلى تصريحات وزير الدفاع الأمريكي السابق رونالد رامسفيلد والتي تحدّثت بلهجة مخففة عن أعمال السلب والنهب الواسعة التي جرت في العديد من مناطق العراق، عشية احتلال بغداد، وسقوط نظام صدام حسين، ما يُعتبر نوعاً من التبرير لتلك الأعمال– المترجم).**

من المألوف أن يتعامل المنافحون عن حقوق النسخ هذه مع التصوّرات وأشباهها. ففي عام 1995، ظهرت «ورقة بيضاء» أعدّتها وزارة التجارة الأمريكية (حيث يطغى تأثير المنافحين عن حقوق النسخ والمُلكيّة الفكرية). وعرّفت الورقة، هذا المزيج من المُكوّنات التقييدية، كما رسمت الاستراتيجية الملائمة للتعامل معها. ورأت «الورقة البيضاء» أن الرد على التغيّرات التي أحدثتها شبكة الإنترنت بالنقاط التالية:

1. يجب على الكونغرس أن يُشدّد قوانين حماية المُلكيّة الفكرية.
2. يجب على الأعمال أن تبني سياسة خلاّقة في تقنيات التسويق.
3. يجب على التكنولوجيا أن تعمل بنشاط لصنع شيفرة لحماية المواد المشمولة بالحماية من النسخ.
4. يجب على المُدرسين أن يلقنوا الأجيال اليافعة أهمية الالتزام بقوانين المُلكية الفكرية بشكل أفضل.

تلبي هذه الاستراتيجية المتشابكة، حاجات حقوق النسخ، لو أنها عمدت إلى حفظ التوازن الذي كان متحققاً قبل انتشار الإنترنت. كما تستجيب هذه الاستراتيجية لما تروّج له شركات صناعة المحتوى. وتحمل ميلاً أمريكياً بمقدار حمايتها شطيرة التفاح الحلوة كنمط للحياة السعيدة، مع توقّع أن يحمي القانون تلك الشطيرة من الأشياء التي قد تُعكّر صفو هذه الحياة السعيدة.

لا يتردّد أصحاب البيوت، التي تقع في حقول يتهددها الفيضان، في مطالبة الحكومة بإعادة بنائها (أثر الهندسة) المرّة تلو المرّة، كلما اكتسح الفيضان تلك المُلكيات (أثر القانون). ولا يترددون في مطالبة الحكومة بدفع تعويضاتٍ لهم، عندما يجتاح وباء فيروسي ما (أثر الهندسة) محاصيلهم ويدمّرها. ولا تتردّد النقابات في مطالبة الحكومة بدفع تعويضاتٍ لها عندما تضرب الواردات (أثر الهندسة) صناعة الحديد في الولايات المتحدة.

وبذلك، ليس من المُدهش أن تعمد صناعة المحتوى إلى إطلاق حملات لحماية نفسها مما تعتبره تأثيرات مضرّة للتقدّم التكنولوجي عليها. ولا يمثّل لجوؤها إلى تلك الحملات خطأً. وسأكون الشخص الأخير في التغاضي عن التأثيرات العميقة، التي ولّدتها الإنترنت، وتقنياتها على صناعة المحتوى، وطُرُق عملها، تلك التي وصفها جون سيلي براون بمصطلح «عوائد الهندسة».

وفي المقابل، لا تعني مطالبة إحدى جماعات المصالح الخاصة بالمساندة الحكومية، تأييدها من الرأي العام بصورة تلقائية. ولا يعني القول: إن التكنولوجيا قد أضعفت وسيلة عمل معينة، تأييد تدخل الحكومة لمصلحة

الطريقة القديمة في الأداء. فمثلاً، خسرت شركة «كوداك» ما يزيد على عشرين في المئة من سوق أفلامها التقليدي، لمصلحة التقنيات الصاعدة المستندة إلى الكاميرا الرقمية[5]. هل يعني ذلك المطالبة بأن تتدخل الحكومة، فتضرب حظراً على الكاميرا الرقمية، كي تظهر تأييدها لـ«كوداك»؟ هل يعتقد أحد في أمريكا بوجوب حظر سير الشاحنات على الطرقات العامة، بهدف تقديم الدعم للسكك الحديدية؟ ثمة مثال أقرب إلى النقاش الذي يتناوله هذا الكتاب. لقد أدى صنع الـ«ريموت كونترول» إلى تخفيف «اللزوجة» التي كانت تتمتع بها الإعلانات التلفزيونية قبله، بمعنى أن من لا يعجبه إعلان ما، يستطيع إزالته فورياً عن الشاشة بنقرة على الـ«ريموت كونترول»، بدل الاضطرار للوصول إلى الشاشة وتغيير قناة البث يدوياً. ومن المستطاع المحاججة بأن هذه الميزة في الـ«ريموت كونترول» أضرّت بالإعلانات التلفزيونية وسوقها. فهل يعني ذلك المطالبة بوضع قيود على استعمال الـ«ريموت كونترول» على سبيل تقديم الدعم للإعلانات التلفزيونية وسوقها؟ هل يعني ذلك، مثلاً، إصدار قانون يفرض على صانعي تقنية الـ«ريموت كونترول» أن يستغرق ثانية بين الضغط على الزر وتغيير القناة التلفزيونية، أو تقييد ذلك الجهاز بتقنية لا تعطيه سوى القدرة على تغيير عشر أقنية في الساعة؟ الأرجح أن النفي هو الجواب الواضح عن هذه الأسئلة. ففي مجتمع حُرّ، حيث الأسواق الحُرّة تدعمها الاستثمارات الحُرّة، والتجارة الحُرّة، لا تعطى الحكومة حق التدخّل لدعم طريقة ما في إداء الأعمال على حساب طُرُق أخرى.

وكذلك لا يتمثّل دورها في انتقاء الرابحين، وحمايتهم من إمكانية

الخسارة. إن تصرفت الحكومة على ذلك النحو، فسوف لن يحرز المجتمع أي تقدّم. وفي عام 1991، كتب «بيل غيتس»، مدير «مايكروسوفت» ومؤسسها، مذكّرة إدارية ينتقد فيها براءات الاختراع عن التطبيقات، قائلاً: «تملك الشركات الراسخة مصلحة في إخراج منافسيها المحتملين مستقبلاً»[6]. وكذلك تملك الشركات الراسخة، وسائل تفتقر إليها الشركات المبتدئة. (لنفكر في قصة شركة «أر سي إيه» مع الـ«أف أم»). حين يتوجّب على المنافسين الذين يمتلكون أفكاراً جديدة، أن يتصارعوا مع الحكومة، إضافة إلى منافستهم الشركات الراسخة، فإن ذلك يصنع عالماً لا ينجح فيه من يملك أفكاراً جديدة. ويؤدي ذلك إلى عالم ساكن، يسير نحو الركود بشكل متسارع. إنه العالم الذي كان عليه الاتحاد السوفييتي في فترة حكم ليونيد بريجنيف الطويلة والراكدة.

ومن المفهوم أن تستشعر الصناعات الراسخة، التهديد من التقنيات الجديدة التي تقلقل الطُرُق التقليدية في أداء الأعمال، وأن تلجأ إلى الحكومة لكي تحميها. وفي المقابل، فإن واجب صُنّاع السياسة يملي عليهم أن يضمنوا ألا تصبح المنافسة حائلاً أمام التطوّر. وبقول آخر، فمن واجبات صُنّاع السياسة أن يضمنوا أن ما يحدثونه من تغيّرات، بالاستجابة إلى طلب أولئك الذين استشعروا التهديد من المتغيّر التكنولوجي، يبقي أيضاً على الحوافز والفرص، للإبداع والتغيير.

وفي سياق القوانين التي تنظّم حرية التعبير، التي تتضمن حقوق النسخ، يبرز ذلك الواجب بقوة أكبر. عندما تطلب صناعة استشعرت تهديد المتغيّر التكنولوجي، من الكونغرس أن يستجيب بطريقة تضع

أثقالاً على حرية التعبير والإبداع، يتوجّب على صُنّاع السياسة أن يبدوا أقصى درجات اليقظة والحذر من ذلك الطلب. إن الوضع الذي يضطر الحكومة إلى التدخل في تنظيم سوق التعبير، سيئ دوماً، ذلك أن المخاطر التي يتضمنها هي تلك التي حدت بواضعي الدستور الأوائل أن يبتكروا المبدأ الأول فيه: «على الكونغرس ألا يسنّ قانوناً من شأنه أن يُقلّص حُرّية التعبير». إذاً، عندما يُطلب من الكونغرس، إقرار قوانين من شأنها «تقليص» حرية التعبير، يجدر به، حينها، رفع مستوى التيّقظ وطرح سؤال عن مبررات هذا الطلب.

حتى هذه اللحظة، لم أتعرّض للسؤال عمّا إذا كانت ضغوط «المنافحين» عن حقوق النسخ، مبررة، ولا إلى أي حدّ هي كذلك.

لا تزال مناقشاتي منصبّة على تأثير تلك الضغوط. فقبل الوصول إلى السؤال عن المبرّر ومشروعيته، وهو سؤال صعب بالفعل ومتصل بالقيم، يبرز أولاً سؤال عن مدى إدراك تأثيرات القوانين التي يطلب المنافحون عن حقوق النسخ والمُلكيّة الفكرية، إقرارها والعمل بها.

هناك صورة مجازيّة تلتقط قلب النقاش. في عام 1873، رُكّبت مادة الـ«دي دي تي» الشهيرة، للمرّة الأولى. وفي عام 1948، فاز عالم الكيمياء السويدي بول هرمان موللر بجائزة «نوبل» عن عمله الذي أظهر فيه قدرة «دي دي تي» على إبادة الحشرات. وفي الخمسينات، استُعمِل ذلك المبيد الحشري بصورة واسعة عالمياً، بهدف قتل الحشرات الناقلة للأمراض. كما استخدم في زيادة مردود المَزارع. لا يشكّ أحد في أن قتل الحشرات الناقلة للأمراض هو هدف إيجابي، وكذلك الحال بالنسبة إلى زيادة مردود

المحاصيل. ولا يشكّ أحد في أن عمل موللر مهم وقيّم، وربما أنقذ أرواحاً كثيرة، بل الملايين منها. إلا أنه في عام 1962، نشر راتشل كارلسون كتاب «الربيع الصامت» Silent Spring الذي كشف فيه عن أن مادة «دي دي تي»، على الرغم من فوائدها الأولية كافة، تلحق ضرراً غير متعمد بالبيئة. فقد أفقدت أنواعاً من العصافير القدرة على التكاثر، كما دمّرت سلاسل غذائية كثيرة في البيئة. لم يتعمّد أحد الإضرار بالبيئة. وبالتأكيد، لم يهدف موللر إلى إلحاق الضرر بالطيور. ولكن الجهود التي بُذلت من أجل حلّ مجموعة معيّنة من المشكلات، أنتجب مشكلات من نوع آخر، بدت في عيون كثير من الناس، أشد سوءاً من المشكلات التي جرى حلّها، على الأقل مقارنة بحلولٍ أخرى للمشكلات ذاتها، لكنها أكثر توافقاً مع البيئة.

على هذه الترسيمة بالضبط، يُشدّد البروفيسور جايمس بويل، أستاذ القانون في جامعة «ديوك»، عندما يناقش بأننا بحاجة إلى «بيئويين» لحل مشكلات الثقافة[7]. لذلك يشدّد بويل، على أن الأهداف التي تحقّقها قوانين المُلكيّة الفكرية، لا تسير في الاتجاه الصحيح.. تماماً، كما لم تحقّق الـ«دي دي تي» الهدف المنشود منها. وتسير نقاشاتي في هذا الاتجاه ذاته أيضاً. وبقول آخر، فلا البروفيسور بويل، ولا أنا.. نسعى إلى قول: إن الأهداف التي تسعى حقوق المُلكيّة الفكرية إلى تحقيقها، مرفوضة أو خاطئة. لا أحد يسعى إلى قول: إن المؤلف يجب ألّا ينال حقه لقاء عمله. لا أحد يسعى إلى قول: إن الموسيقى يجب ان تعطى «بصورة مجانية». يتركزّ النقاش فعلياً على قول: إن بعض الطُرُق التي تسعى إلى حماية المؤلف، تتسبّب في ضرر غير مقصود للبيئة الثقافية، على غرار الأذى الذي ألحقته

«دي دي تي» بالبيئة الطبيعية.

لا يشكّل نقد التجربة مع «دي دي تي» تأييداً لانتشار الملاريا، ولا هجوماً على المزارعين. وعلى غراره، لا يشكّل نقد مجموعة من قوانين حماية المُلكيّة الفكريّة، دعوة إلى الفوضى ولا هجوماً على المؤلفين. بالأحرى إنه مسعى لحماية بيئة الإبداع، ودعوة إلى التنبّه للآثار المضرّة التي تتركها تلك القوانين على البيئة.

في قلب هذا الفصل، أحاول رسم خريطة دقيقة لتلك الآثار. ولا شكّ في أن تقنية الإنترنت، تركت أثراً قوياً في قدرة أصحاب حقوق النسخ على حماية ما يمتلكونه من محتوى. ولكن، يجب عدم الشك في أنه إذا ما جُمِع التغيّر في قوانين حقوق النسخ تاريخياً، مع التغيّر التقني الذي تنهض به الإنترنت حاضراً، فإن المحصّلة لن تقتصر على تضخّم هائل في حماية المحتوى. فما يجري إغفاله دوماً، أن هذه الحماية الضخمة أحدثت ضرراً بالغاً في بيئة الإبداع أيضاً. وباختصار، لقتل بعوضة، عمدنا إلى «دي دي تي»، لكن ذلك أدى إلى معاناة آثار مؤذية على الثقافة الحُرّة، أكثر مما تحدثه تلك الحشرة لو أنها لم تُقتل.

البدايات

عملياً، نسخت أمريكا قانون حماية النسخ البريطاني، وأدخلت تحسينات عليه. وقد أشار الدستور الأمريكي إلى أن حقوق «المُلكيّة الإبداعية، تسير على طريقة الإنجليزية في تجنّب تركيز قوى كبيرة في يد الناشرين، وتذهب إلى مدى أبعد في الاتجاه ذاته. فقد مُنح الكونغرس الحق في خلق «مُلكيّة

إبداعية» بطريقة فريدة، بل غريبة. إذ تنص المادة الثامنة، من الفصل الثامن في المبدأ الأول من الدستور الأمريكي على التالي:

> «يخوّل الكونغرس سلطة دعم تقدّم العلوم والفنون المفيدة، عبر تأمين أن ينال المؤلفون والمبدعون حقاً حصرياً في كتاباتهم واكتشافاتهم، تستمر لفترة زمنية محدودة».

باستطاعتنا أن نسمي تلك الكلمات «المادة عن التقدّم»، وذلك انطلاقاً من ملاحظة ما لا تقوله. لا تنصّ هذه المادة على أن الكونغرس يملك سلطة منح «حقوق المُلكية الإبداعيّة»، وإنما على أن الكونغرس يملك سلطة دعم التقدّم. إن السلطة الممنوحة للكونغرس، مربوطة بأهدافها التي تخدم العامة، وليس هدفها إثراء الناشرين، حتى أن هدفها الأولي ليس مكافأة المؤلّفين.

تصف «المادة عن التقدّم» بصراحة، شروط حقوق النسخ. وكما رأينا في الفصل السادس، أصرّ الإنجليز على وضع حدود زمنية لحقوق النسخ، بغية ضمان ألّا تُمارس أقلية سيطرة غير مناسبة على النشر. ومن المستطاع ملاحظة أن واضعي الدستور الأمريكي ساروا على ما سعى إليه الإنجليز في هذا الصدد. وقد غاير مؤسسو الدستور الأمريكي نظراءهم الإنجليز بأن شددوا على ذلك الهدف، فاشترطوا أن تمنح حقوق النسخ إلى المؤلفين حصرياً.

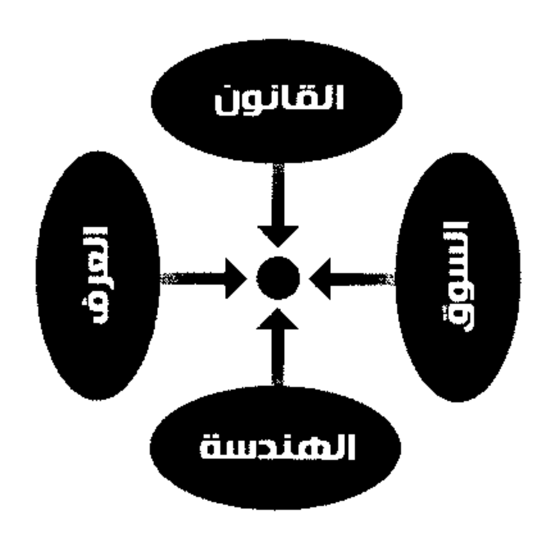
تنير صياغة «المادة عن التقدّم» أحد جوانب تصميم الدستور بعمومه. ومن أجل تجنّب مشكلة، بنى صائغو الدستور تركيباً. ولمنع تركيز القوة والسلطة في يد الناشرين، بنى صائغو الدستور تركيباً يبقي حقوق النسخ

بعيداً عن الناشرين. كما جعلوا تلك الحقوق لا تدوم طويلاً. ولمنع تركيز السلطة والقوة في يد الكنيسة، منعوا الحكومة من تشييد كنيسة. ولمنع تركيز السلطة والقوة في يد الحكومة الفيدرالية، بنوا تراكيب تدعم السلطات المحلية للولايات، بما في ذلك مجلس الشيوخ، الذي تختار الولايات أعضاءه، إضافة إلى هيئة كبار الناخبين، التي تنتخب في الولايات، كي تنتخب الرئيس. في كل من تلك الحالات، نهض التركيب الذي وضعه الدستور، بمهمة كبح وموازنة الأطر الدستورية، وكذلك جرى تصميمه بحيث يمنع التمركّز المحتم للسلطة والقوة.

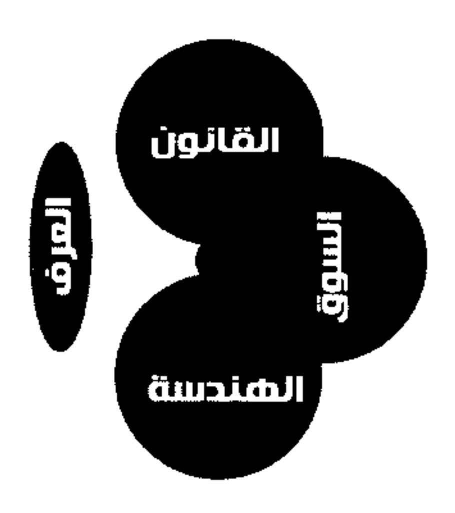
أشك في أن واضعي الدستور الأمريكي ربما لا يستطيعون التعرّف على القوانين التي نشير إليها حاضراً باسم «حقوق المُلكيّة الفكريّة والنسخ». إذ تصل أمدية هذه القوانين إلى أبعد مما ذكروه في الدستور. ومن المستطاع الشروع في فهم ما فعلوا، بأن نراجع السياق الذي ظهرت فيه قوانيننا عن «حقوق النسخ». نحتاج إلى رؤية كيف تغيّرت وتبدّلت تلك القوانين عبر ما يزيد على قرنين، تفصلاننا عن ظهور الدستور الأمريكي.

جاء بعض هذا التبدّل من القوانين: إذ ظهر بعضها بأثر من التكنولوجيا، وبعضها الآخر بسبب تمركز القوة والسلطة في يد قوى السوق تحت تأثير التغيّرات التي أحدثتها التكنولوجيا.

وإذا رجعنا إلى النموذج الذي بسطناه، فسوف نرى أننا ابتدأنا هنا:



ووصلنا إلى هنا:



وسأشرح كيف جرى ذلك.

القانون: المُدّة

عندما صادق الكونغرس الأول على قوانين لحماية المُلكيّة الإبداعية، وجد نفسه في مواجهة حال من عدم التيقّن عن طبيعة تلك الملكية، تشبه تلك التي واجهها الإنجليز في عام 1774. إذ أقرّ عدد من الولايات قوانين تحمي الملكية الإبداعية، وظنّ بعضها أن تلك القوانين تتكامل مع الحقوق التي ضمنها القانون العام، حينها، بشأن ملكية الإبداع[8]. وبقول آخر، لم يكن هنالك من نطاق عام في الولايات المتحدة في عام 1790. ولو حمى القانون العام الملكية الإبداعية، لما وُجدت سُبُل مباشرة لمعرفة الوضع القانوني لعمل منشور في الولايات المتحدة، وهل هو محمي أم حُرّ. ومثل الحال في إنجلترا، تُصعّب هذه الحال من عدم التيقّن على الناشرين، معرفة إمكانية اعتمادهم على النطاق العام لإعادة طباعة أعمالهم وتوزيعها.

انتهت حال عدم التيقّن، بعدما أقرّ الكونغرس تشريعاً يضمن حقوق النسخ. ولأن القوانين الفيدرالية تتقدّم في سلطاتها على القوانين المحلية للولايات، حلّ ما أقرّه الكونغرس محل القوانين المماثلة مرعية الإجراء في الولايات. ومثل حال إنجلترا، حيث أملى «قانون آن» أن جميع الأعمال الإنجليزية قبله باتت حُرّة، وضع قانون الكونغرس، نهاية للحماية التي أعطتها القوانين المحلية للولايات.

وفي عام 1790، أقرّ الكونغرس أول قانون عن حقوق النسخ، فجاء فيدرالياً في المدى، مع سريانه زمنياً لمدة أربع عشرة سنة. وفي حال عدم تجديد تلك الحقوق، يصبح العمل الذي كان مشمولاً بحمايتها، جزءاً من النطاق العام.

وفي السنوات العشر الأولى من عمر الولايات المتحدة، وُجدت بعض الأعمال الأمريكية، فسجّلت خمسة في المئة من الأعمال تحت القانون الفيدرالي لحماية حقوق النسخ. وانتقل إلى النطاق العام مباشرة، نحو 95 في المئة من الأعمال التي صنعت في الولايات المتحدة قبل عام 1790، وكذلك تلك التي صُنعت بين عامي 1790 و1800. وشرعت الأعمال تنتقل إلى النطاق العام خلال الأربع عشرة سنة التي نص عليها قانون الحماية، وفي أحيان قليلة، خلال 28 عاماً، أي بعد تجديدها بموجب ذلك القانون ذاته[9].

لعب نظام تجديد فترة الحماية، دوراً محورياً في النظام الأمريكي لحقوق النسخ.

إذ استطاع أن يضمن امتداد الحماية للمُدّة القصوى لمن يرغب في ذلك فعلياً. وبعد انقضاء الفترة الأولى من الحماية (14 سنة)، لم يكن من المجدي أن يعطي المجتمع حماية لعمل لم يعد صاحبه يعتبره جديراً بالحماية أيضاً. ربما لا تبدو الـ14 عاماً زمناً طويلاً بالنسبة إلينا، ولكنها بدت كذلك بالنسبة للأغلبية الساحقة من أصحاب حقوق النسخ في ذلك الوقت. لم تلجأ سوى قلّة منهم لتجديد الحماية بعد انقضاء الأربع عشرة سنة الأولى، ما يعني وجود توازن أتاح لأعمالهم الانتقال إلى النطاق العام[10]. وحتى حاضراً، تملك هذه البنية مايبرّرها. إذ لا تتجاوز دورة الحياة التجارية لمعظم الأعمال الإبداعية الستين فعلياً، بل تخرج غالبية الكُتب من الطباعة بعد ظهورها بسنة[11]. وعندما يحدث ذلك، يجري الاتجار بالكتب المستعملة خارج إطار حماية قوانين النسخ. وبذلك، لا تعود الكتب عملياً تحت سيطرة قوانين المُلكية الإبداعية. ويقتصر التعامل التجاري عملياً على بيع الكتب

باعتبارها مستعملة، وهي عملية لا تتضمن النشر، ما يعني أنها حُرّة.

وخلال المئة عام الأولى من عمر الجمهورية الأمريكية، تغيّرت مدّة حق النسخ مرّة وحيدة. ففي عام 1831، مُدّدت الفترة القصوى لسريان الحماية من 28 إلى 42 سنة، لأن الفترة الأولى للحماية، رفعت من 14 إلى 28 سنة. وخلال السنوات الخمسين التالية من عُمر الجمهورية الأمريكية، جرت زيادة تلك المُدّة مرّة أخرى. ففي عام 1909، مدّد الكونغرس فترة التجديد من 14 إلى 28 سنة، ما رفع المدّة القصوى لسريان الحماية إلى 56 سنة.

ومنذ عام 1969، انغمس الكونغرس في ممارسة رسمت صورة قانون المُلكية الفكرية. إذ مدّد الكونغرس مُدّة سريان الحماية إحدى عشرة مرّة خلال أربعين سنة، وفي مرتين منها، مدّد الكونغرس مُدّة حماية النسخ مستقبلاً. وفي البداية، جرى التمديد للحقوق الموجودة فعلياً، ولفترات قصيرة زمنياً بحيث لم تزد على سنة أو سنتين في كل تمديد. وفي عام 1976، مدّد الكونغرس حقوق النسخ الموجودة فعلياً كلها، بإضافة 19 سنة إلى فتراتها الأصلية. وفي عام 1998، أقرّ الكونغرس تشريعاً عُرف باسم «قانون سونني بونو لتمديد حق النسخ»، فمدّد فترة الحماية للحقوق الموجودة والمستقبلية، مُضيفاً إليها عشرين سنة.

عملت تلك التمديدات كلها في اتجاه وحيد: منع أو إطالة انتقال الأعمال إلى النطاق العام. وأدى التمديد الأخير إلى خسارة النطاق العام لـ39 سنة من أصل 55 سنة، ما يوازي 70 في المئة مما كانه في عام 1962.

وبذلك، فخلال العشرين عاماً التي تلي «قانون سونني بونو»، ستنتقل مليون براءة اختراع إلى النطاق العام، ولكن عدد الأعمال المتاحة للنسخ

التي ستنتقل إلى القطاع العام خلال الفترة ذاتها يبلغ صفراً.

وتفاقمت آثار هذه التمديدات المتوالية، بسبب تغيّر صغير في قانون حقوق النسخ. لنتذكر أن واضعي الدستور أسّسوا نظاماً لحقوق النسخ يتألّف من مرحلتين، إذ طلبوا من مالكي حقوق النسخ تجديد تلك الحقوق، بعد انتهاء فترتها الأولى. ويعني ذلك الطلب أن الأعمال التي لا تعود محتاجة إلى الحماية، ستنتقل بسرعة إلى النطاق العام. وتستمر الأعمال التي تحتفظ ببعض الفائدة اقتصادياً، في البقاء خارج النطاق العام. وقد تخلّت الولايات المتحدة عن هذا النظام المعقول في عام 1976. وصارت لكل الأعمال التي صنعت بعد عام 1978، فترة وحيدة هي المُدّة القصوى للحماية. وبالنسبة للمؤلفين «الطبيعيين»، جُعلت تلك المدّة مساوية لأعمارهم، مع إضافة خمسين سنة بعد الوفاة. وأما بالنسبة للشركات، فقد قُدّرت تلك المُدّة بـ75 سنة. وفي عام 1992، قرّر الكونغرس حظر التجديد بالنسبة للأعمال التي صنعت قبل عام 1978 كافة، مقرراً أن الأعمال التي لا تزال تحظى بالحماية، يجب أن تُشمل بالمدة القصوى من تلك الحماية. وبعد إقرار «قانون سوني بونو»، صارت تلك الفترة 95 سنة.

ويعني هذا التغيير أن القانون الأمريكي لم تعد لديه طريقة آلية تضمن انتقال الأعمال التي لم تعد متاحة للاستغلال تجارياً، إلى النطاق العام. وبعد هذه التغييرات، لم يعد واضحاً إن كان من الممكن وضع الأعمال في النطاق العام، الذي أصبح يتيماً بفضلها. وعلى الرغم من الشرط القائل إن الفترات يجب أن تكون «محدودة»، فلا دليل على أن أي شيء سيضع حدوداً لها.

هزّت هذه التغييرات، متوسط فترة حق النسخ بشكل دراماتيكي. في

عام 1973، لم ينجح أكثر من 85 في المئة من أصحاب حقوق النسخ في تجديد تلك الحقوق. وتُرجم ذلك بأن المعدل الوسطي لفترة حماية حق النسخ كان 32،2 سنة في عام 1973. وبسبب وقف قانون التجديد، أصبحت حقوق النسخ مُمَدّدة إلى الفترة القصوى. إذاً، خلال ثلاثين سنة، تضاعف متوسط فترة الحماية لحقوق النسخ، ثلاثة أضعاف تقريباً، بحيث ارتفع من 32،2 سنة إلى 95 سنة[12].

القانون: المدى

يعبر «المدى» الذي يشمله حق النسخ عن مروحة الحقوق التي يمحضّها القانون له. وقد تبدّل مدى حق النسخ في أمريكا بصورة دراماتيكية. لم تكن تلك التغييرات سلبية كلها، إلاّ أنه يتوجب فهم المدى الذي طاولته إذا أردنا أن نبقي على سياق هذا النقاش.

في عام 1790، كان المدى الذي يطاوله حق النسخ ضيّقاً جداً، إذ لم يغطِ سوى «الخرائط، الجداول والكتب». ويعني ذلك أنه لم يُغطِ الموسيقى ولا أعمال الإنشاءات الهندسية مثلاً. والأهم من هذا، أن حق النسخ، حينها، أعطى المؤلف حقاً حصرياً في «نشر» أعماله المشمولة بالحماية. ومعنى ذلك أن تجاوز هذا الحق، لا يجري إلاّ عبر إعادة نشر تلك الأعمال، من دون أن يتم الحصول على إذن صاحبها. وأخيراً.. اقتصر ذلك الحقّ على الكتاب الذي يطلب المؤلّف حمايته، ولم يمتد ليشمل ما يُسمى حاضراً «الأعمال المشتقّة». وبذلك، لم يكن حق النسخ ليتدخل في مسألة ترجمة الكتاب، أو اقتباس قصته، وصبّها في شكل جديد، كأن تصنع مسرحية تأسيساً على

رواية معيّنة.

وتبدّل ذلك الأمر جذرياً. وعلى الرغم من صعوبة رسم حدود لما يطاوله قانون النسخ حاضراً، بلغة سهلة، فإنه يشمل عملياً كل عمل إبداعي يمكن إظهاره بشكل محدّد. فيغطي الموسيقى والدراما وأعمال البناء وبرامج الكمبيوتر. ويُعطى مالك حقوق النسخ في عمل إبداعي معين، حقوق «النشر» الحصرية، إضافة إلى حقوق مماثلة للسيطرة على أي «نُسخ» من ذلك العمل. وفي مدى أكثر اتصالاً بنقاشنا، يعطي حق النسخ لمالِكه السيطرة على العمل الإبداعي، إضافة إلى التحكّم المطلق في «الأعمال المشتقّة» التي قد تستند إليه. وبهذه الطريقة، يغطي قانون النسخ راهناً، أنواعاً أكثر من الأعمال الإبداعية، ويعطي حماية أكثر اتساعاً، ويشمل الأعمال التي تستند إلى العمل الأصلي.

وفي الوقت الذي جرى فيه توسيع مطّرد لحق النسخ، تخلّص القانون ذاته من القيود العملانية على ممارسته. وفي صفحات سابقة، وصفتُ تفصيلياً عملية الإزالة الكاملة للشروط على التجديد في عام 1992.

وإضافة إلى ذلك، فخلال معظم تاريخ حق النسخ أمريكياً، وُجِد شرط يقضي بتسجيل العمل قبل أن تسري عليه حماية قانون النسخ. وكذلك وُجد شرط يقضي بوضع علامة مميّزة عليه (أو كتابة مصطلح محمي بقانون النسخ)، للإشارة إلى أنه مشمول بحماية ذلك القانون. وخلال معظم تاريخ حق النسخ أمريكياً، اشترُط على الأعمال المشمولة بالحماية، إيداع نُسخ منها لدى الحكومة، قبل إعطائها حق النسخ.

يظهر اشتراط تسجيل العمل، فهماً لواقع أن معظم الأعمال لا تتطلّب

حماية قانونياً. وتذكيراً، فخلال السنوات العشر الأولى من عمر الجمهورية الأمريكية، لم تطلب 95 في المئة من الأعمال الإبداعية أن تحمى بوساطة حقوق النسخ. وبذلك، سار القانون على ضوء العُرف: بما أن معظم الأعمال الإبداعية لم تطالب بحقوق النسخ، فقد عَمِل اشتراط التسجيل على تضييق الأطر القانونية للقلة من الأعمال التي طلبت تلك الحقوق. وينطبق منطق مماثل على الشرط الذي قضى بوضع علامة مسجلة تظهر أن العمل مشمول بحقوق النسخ، إذ يسهّل ذلك التعرّف على الأعمال التي طلبت أصلاً الحصول على هذه الحقوق. وعَمِل اشتراط وضع نسخة من العمل لدى الحكومة، على ضمان وجود نُسخ من العمل عند انتهاء فترة حمايته، كي يستطيع الآخرون نَسخه من دون أن يرجعوا إلى المؤلف الأصلي.

زالت تلك «الشكليات» من النظام الأمريكي، حين عقدنا العزم على السير وفق خطى قانون النسخ الأوروبي. انمحى شرط تسجيل العمل للحصول على الحق في الحماية. وبات قانون النسخ يُطبّق بصورة أوتوماتيكية، ويسري على العمل سواء وضعت عليه إشارة الحماية أم لا: كما تُطبّق مفاعيله حتى لو لم تُرسل نسخة منه إلى النطاق العام، كي يستطيع الآخرون نسخه بعد نهاية مُدّة الحماية.

لنأخذ مثالاً الفوارق التي تراكمت في مسار هذه العملية تاريخياً.

ففي عام 1790، إذا وَضَعَ أحدهم كتاباً، وجعله ضمن الخمسة في المئة من الكُتُب المحمية بقانون النسخ، فإن القانون يؤمن له حماية من أخذ ناشر آخر لذلك الكتاب وإعادة طباعته من دون إذن المؤلف. وحينها، هَدَفَ

القانون إلى تقييد الناشرين عبر منع ذلك النوع من المنافسة غير العادلة. وفي عام 1790، ضمت الولايات المتحدة 174 ناشراً[13]. ولم يكن قانون حماية النسخ سوى قانون صغير لا يشمل إلاّ مدى صغيراً، ولا يحمي إلاّ فئة صغيرة في سوق الإبداع، أي الناشرين.

وترك القانون حُرّية واسعة للمُبدعين الآخرين، الذين لم يطاولهم مداه. وإذا عمد شخص إلى نسخ قصيدة لشاعر ما.. المرة تلو المرة كي يحفظها غيباً، فإن قانون 1790 لا يطاله بشيء. وإذا أخذ مخرج رواية، وألّف مسرحية استناداً إليها، فلا يطاله القانون ذاته بشيء، وكذلك الحال بالنسبة لمن يقتبس أو يترجم ذلك العمل المشمول بحماية قانون النسخ لعام 1790. تُركت تلك الأنشطة حُرّة، في ما فُرضت قيود على الناشرين.

وراهناً، تبدو الصورة مُغايرة تماماً. إذا أُلّف كتاب، فإنه يُشمل بقانون الحماية أوتوماتيكياً. ولا يقتصر الأمر على الكتاب. فكذلك تشمل تلك الحماية الأوتوماتيكية، كل رسالة بريد الكتروني، وكل مُلاحظة مكتوبة، وكل عمل إبداعي تجري صياغته بشكل محدّد.. بات الإبداع يستتبع الحماية، بغض النظر عن إرادة صاحب الإبداع. ويعطي قانون الحماية الحق (مع استثناء ضئيل يتصل بالاستعمال العادل) في السيطرة على الطريقة التي ينسخ الآخرون بها عملك، سواء نسخوه لإعادة طبعه، أم شاركوا الآخرين في بعض المقاطع المقتبسة منه. تصل الحقوق الواضحة إلى هذا المدى. إذ يتضمن كل نظام لحقوق النسخ، شيئاً ما بخصوص تقييد المنافسة من ناشرين آخرين.

وثمة قسم آخر في قانون الحماية من النسخ راهناً، ليس على الدرجة ذاتها من الوضوح: «الحقوق المُشتّقات» derivative rights. إذا ألّف

أحدهم رواية، فلا يستطيع آخر أن يحوّلها فيلماً، إلا بإذن من المؤلف. ليس من المستطاع ترجمتها، من دون إذن المؤلف. تتحكّم حقوق النسخ بتلك المُشتقّات كلها، إذ إنها لم تعد تقتصر على العمل الأصلي، بل صارت تشمل أيضاً مجموعة واسعة من الأعمال التي قد تستوحي ذلك العمل.

تبدو تلك الحقوق المشتقّة غرائبية في عين من صاغوا دستور الولايات المتحدة، رغم أننا نُسلّم بها، وكأنها شأن طبيعي. وفي الأصل، جرى ذلك التوسّع للتعامل مع التهرّب الواضح من الإطار الضيّق لحقوق النسخ. إذا ألّفتُ كتاباً، فهل تستطيع أن تُغيّر كلمة فيه، ثم تطلب حقوقاً لأن النص أصبح مختلفاً؟ إن كان كذلك، تصبح حقوق النسخ مهزلة. لذلك، جرى توسيع قانون حقوق النسخ تدريجياً، ليشمل النصوص التي لا تتضمن سوى تعديلات طفيفة على النص الأصلي وحَرفيّته.

وفي سعيه لدرء تلك المهزلة، خلق القانون سلطة مُدهشة ضمن الثقافة الحُرّة. على الأقل، تبدو سلطة مُدهشة إذا عرفت أنها تُمارس ليس ضد الناشرين وحدهم، بل ضد كل من لديه كمبيوتر. أفهم أن من الخطأ أن يُنسخ عمل مؤلف ما، ثم يصار إلى الاتجار به. ولكن تحويل عمل ما إلى عمل مختلف، هو خطأ من نوع مختلف. يرى بعضهم أن لا غضاضة في التحويل، بل يعتقدون أن قوانيننا، بالطريقة التي صيغت بها من قبل واضيعها، لا يجب أن تفرض الحماية على المُشتقّات[14]. وأياً بلغ التفاوت في وجهات النظر عن هذا الأمر، فمن الواضح أن الاستيحاء من عمل والاشتقاق منه أمران مختلفان عن قرصنته مباشرة. ومع ذلك، تتعامل قوانين المُلكية الفكرية مع كلا الأمرين بالطريقة نفسها. بإمكاني، مثلاً، أن أُقاضيك إذا أعدت

طباعة كتابي من دون إذني، وباستطاعتي مقاضاتك إذا استلهمت بعضاً من أفكار كتابي[15]. يُعامل القانون، هذين النوعين من الاستعمال للعمل الإبداعي، بالطريقة نفسها.

ولربما بدا لك أن القانون محق في ذلك. إذا ألّف أحدهم كتاباً، فلماذا يأتي شخص آخر، ويصنع فيلماً بأخذ قصة ذلك الكتاب، ثم يجني من ذلك أموالاً، من دون أن يعطي شيئاً للمؤلف الأصلي؟ وإذا صنع والت ديزني شخصية اسمها «ميكي ماوس»، فلماذا يحق لآخر أن يصنع ألعاباً لها شكل «ميكي ماوس» ثم يتاجر بالقيمة التي صنعها والت ديزني؟ تبدو هذه الحجج جيّدة، بل إنني لا أدعو إلى ترك الحق في المشتقّات بصورة تامة. إنني أسعى إلى شيء أقل من ذلك بكثير: أدعو إلى توضيح أن ذلك التوسع في فرض الحماية، من العمل الأصلي إلى المشتقّات، إنما يمثّل تغييراً بارزاً عن الأصل في مسألة حقوق النسخ.

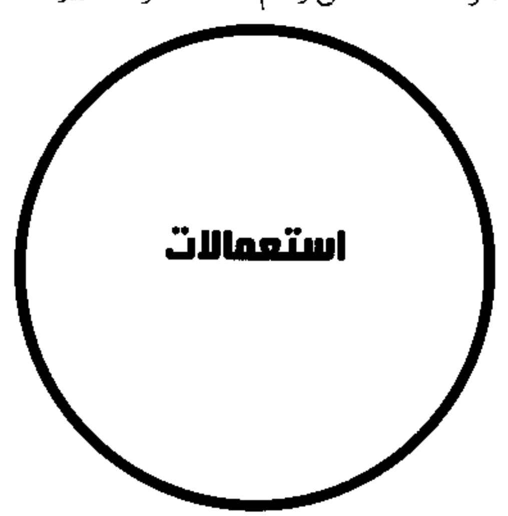
القانون والهندسة: الوصول

سعى القانون أصلاً إلى فرض قيود على الناشرين، ثم حدث تغيير في مدى حقوق النسخ، حيث صار القانون يطاول عمل الناشرين والمستعملين والمؤلفين. والحق أنه يطاولهم، لأن تلك الفئات الثلاث تستطيع صنع نُسخٍ عن العمل الأصلي، مع الإشارة إلى أن النُسَخ هي القلب في عمل قانون حقوق النسخ[16].

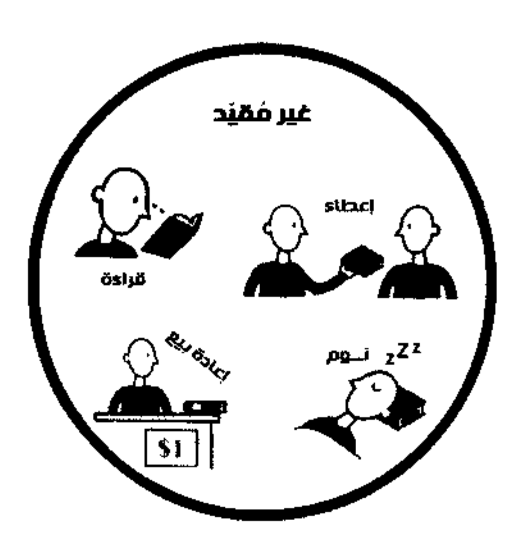
«النُسخ».. إنها أقرب الأشياء إلى بداهة المنع، التي يتضمنها حق النَسخ. وفي بداية الفصل، ظهر وكأنه بديهي، ما ادّعاه جاك فالنتي من أن «المُلكية

الإبداعية» تستأهل الحقوق نفسها، التي تملكها الأشكال الأخرى من المُلكية. إن هذه الأشياء البديهية والواضحة هي التي تستحق تأملاً ونقاشاً. فلربما كان واضحاً، في زمن ما قبل الإنترنت، أن النُسخ يجب أن تكون المُحرّك الأساسي لقانون النسخ، إلا أن الأمر صار مختلفاً في عصر ما بعد الإنترنت، حيث يتوجب ألا تكون النُسخ المحرّك الأساسي لقانون النَسخ. وبقول أدق، يجب ألا تكون دوماً المحرّك الأساسي لذلك القانون.

ربما شكّ ذلك، المقولة المركزية لهذا الكتاب، لذا سأعمد إلى عرض الأمر ببطء، كيلا تغفل أي نقطة مهمة فيه. إنني لأزعم أن الإنترنت يجب أن تدفعنا إلى إعادة التفكير في الشروط التي تُطبّق فيها قوانين حق النسخ بصورة أوتوماتيكية[17]، لأن من الواضح أن المدى الذي يصل إليه ذلك القانون راهناً، ذهب إلى أبعد مما أمل به، وأقل بكثير مما اختاره، المشرعون الذين صاغوا قوانين حماية حق النسخ. من المستطاع التفكير في هذه النقطة بشكل مجرد، انطلاقاً من رسم هذه الدائرة الكبيرة.



حاول أن تتخيّل كتاباً معيّناً، ثم جرّب أن تضع في تلك الدائرة، كل ما تتخيّله من استعمالات لذلك الكتاب. ولأن معظم تلك الاستعمالات لا تتضمن، إنشاء نُسخٍ من الكتاب، فإنها غير مشمولة بحق النسخ. إذا قرأت الكتاب، فإن هذا الفعل غير مقيّد بقانون النسخ. وإذا أعدت بيع الكتاب، فإن ذلك الفعل غير مقيّد بقانون النسخ، الذي ينص صراحة على أن مالك حق النسخ يفقد أي سلطة على التصرف بالكتاب، بعد عملية بيعه الأولى. إذا نمت على الكتاب، أو جعلته قاعدة للمبة الإضاءة، أو تركت كلبك يلهو به، فإن هذه الأفعال غير مقيّدة بقانون النسخ، لأنها لا تتضمن صنع نسخة عن الكتاب.



من الواضح أن بعض الاستعمالات للكتاب المشمول بالحماية، يقيّدها قانون حق النسخ. فمثلاً، إعادة نشر الكتاب، تتضمن صنع نُسخ، ما يعني أنها مقيّدة بحق النسخ. وبالتأكيد، إن هذا العمل تحديداً يقف في القلب

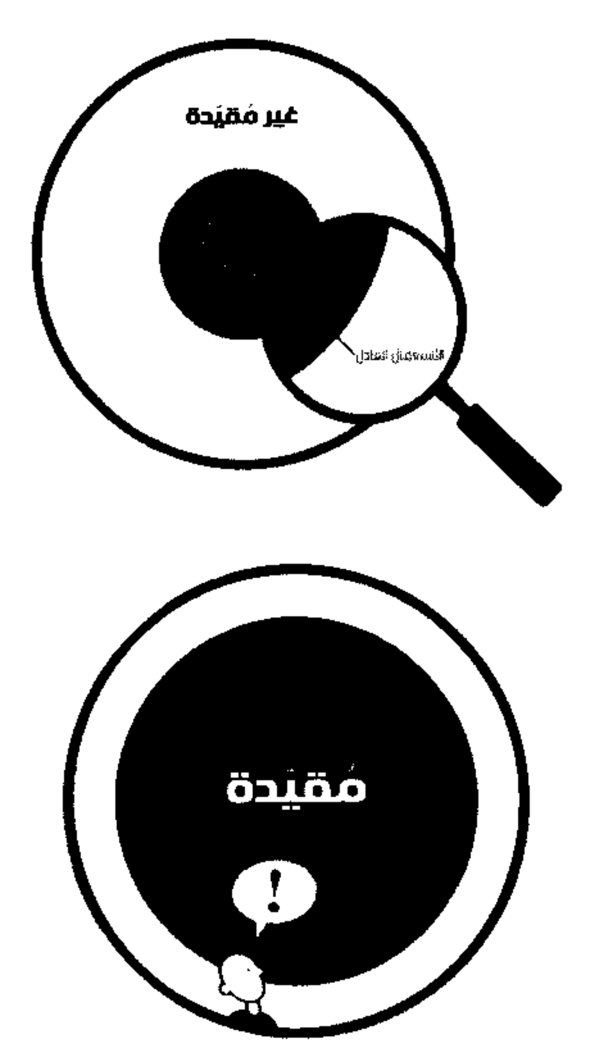
من دائرة الاستعمالات الممكنة للكتاب المشمول بالحماية.. إنه نموذج من الأعمال التي يقيّدها قانون حق النسخ. (أُنظر الرسم التالي أدناه).

وأخيراً.. ثمة شريحة صغيرة من الاستعمالات، التي يشملها القانون، لكنها غير مقيّدة بحق النسخ، لأن القانون يُدرجها في إطار «الاستعمال العادل».



تتضمن الاستعمالات المشمولة بحق الاستعمال العادل، صنع نُسخ عن العمل الأصلي، ولكن القانون يعاملها وكأنها غير مُقيّدة، لأن السياسة العامة تفرض أن تبقى تلك الاستعمالات غير مُقيّدة. فمثلاً، تملك حرية أخذ قول من هذا الكتاب، حتى ضمن مقال شديد السلبية حياله، من دون طلب إذن من المؤلف، على الرغم من أن ذلك القول المقتبس هو نسخة. وفي الطريقة المتّبعة، يعطي القانون لمالك حق النسخ، الحق الحصري للسماح بأخذ اقتباس عن الكتاب، ولكن القانون ينكر ذلك الحق على مالك حق النسخ،

بالنسبة إلى الأفعال التي يرى أنها تندرج ضمن «الاستعمال العادل»، وذلك لأسباب تعود إلى السياسة العامة، وربما كذلك مراعاة للمبدأ الأول من الدستور الذي يضمن حرّية الرأي.



إذاً، يمكن تقسيم دائرة الاستعمالات إلى ثلاثة أقسام: 1- الاستعمالات غير المُقيّدة، 2- الاستعمالات المُقيّدة و3- الاستعمالات المُقيّدة التي توصف بأنها «عادلة»، بغض النظر عن وجهة نظر مُلاّك حقوق النسخ.

لننتقل إلى الوضع في عصر الإنترنت، وهي شبكة رقمية موزّعة، حيث يؤدي كل استعمال للأعمال المحمية إلى إنشاء نسخة[18]. وبسبب هذا الملمح الفريد، المُتضمّن في صلب تصميم الشبكة الرقمية، تبدّل مدى الفئة الأولى من الاستعمالات، بطريقة دراماتيكية. إن الاستعمالات التي افترضت قبلاً باعتبارها غير مُقيّدة، صار الافتراض الأساسي حولها أنها مُقيّدة. لقد تلاشت مجموعة من الاستعمالات، التي يفترض أنها غير مقيّدة وتُعرّف الحُرّية المتصلة بالأعمال المحميّة بقانون النسخ. وبدلاً عنها، نُظِر إلى كل استعمال باعتباره قابلاً للشمول بقانون النسخ، لأن كل استعمال يتضمن صنع نسخة. وبذلك، امتُصّت الفئة الأولى لتدخل في الفئة الثانية. وصار واجباً على أولئك الذين يدافعون عن الاستعمالات غير المُقيّدة للعمل المحمي، أن ينظروا إلى الفئة الثالثة حصرياً، لأنها صارت مُفردة خارج التقييد.

إذاً، لنكن محدّدين في توضيح تلك النقطة العامة.. قبل الإنترنت، إذا اشتريت كتاباً، وقرأته عشر مرات، فليس من حجة قانونية تستند إلى الحق في النسخ، تستطيع أن تتحكم بطريقتك في استعمال ذلك الكتاب. لا يملك قانون حق النسخ ما يقوله إذا قرأت الكتاب مرّة أو عشر مرات أو حتى كل ليلة قبل النوم.

ليس بالمستطاع شمول تلك الأفعال.. أي القراءة وتكرارها، ضمن

حق النسخ، لأنها لا تتضمن إنشاء نُسخ عن العمل الأصلي.

أما إذا وُضِع الكتاب ذاته على هيئة ملفٍ رقمي، وصار كتاباً رقمياً، فإنه يغدو عرضة لمجموعة أخرى من القوانين. فإذا طلب مالك حق النسخ أن تقرأ الكتاب لمرة واحدة، أو لمرة واحدة في الشهر، فسيعمد قانون حق النسخ إلى تأييده في الوصول إلى هذه الدرجة من السيطرة، لأن ما يحرّك قانون حق النسخ، هو وجود نسخة. وإذا قرأت الكتاب عشر مرات، بينما شهادة الشراء تنص على قراءته 5 مرات، ففي كل مرة تقرأ الكتاب (أو جزء منه) بعد المرة الخامسة، تكون قد صنعت نسخة من الكتاب بالضد من إرادة مالك حق النسخ.

ربما يوافق بعض الناس على ما يذهب اليه قانون حق النسخ. لستُ بساعٍ إلى النقاش مع هؤلاء، بل إنني أسعى إلى إيضاح التغيير. وبمجرد جلاء هذا الأمر، تتضح فوراً مجموعة من النقاط الأخرى.

أولاً: لم يسع صُنّاع السياسة إلى إنهاء وجود الفئة الأولى ومُلاشاتها. لم يأت الكونغرس على ذكر شيء من نوع ضرورة انهيار الاستعمالات التي يفترض أنها غير مُقيّدة بالنسبة للأعمال المحمية بقانون النسخ. لا يوجد أدنى نأمة من دليل لتشير إلى أن صُنّاع السياسة فكروا في شيء من هذا القبيل، عندما سمحوا بحدوث تغيير في قوانين المُلكيّة الفكريّة. والحق أن الاستعمالات غير المُقيّدة شكّلت جزءاً مهماً من الثقافة الحُرّة قبل عصر الإنترنت.

ثانياً: يثير هذا التغيير الاضطراب بالنسبة إلى الاستعمالات التي تتضمن تحويلاً إبداعياً للعمل المحمي. ومرة أخرى، من المستطاع فهم الخطأ

الواضح في القرْصَنَة التجارية. وفي المقابل، صار القانون مناوئاً لأنواع التحويل كافة، التي تحدث للأعمال المحمية، طالما تستعمل آلة في إحداثها. لقد صار «النسخ واللصق» و«القطع واللصق» جرائم. إن التعامل اللاهي مع قصة ما، ثم إيصالها للآخرين، يعرضان المتلهي للمساءلة. ومهما ذهب القانون بعيداً في التوسع بشأن صنع نُسخ عن عمل ما، فإن ما يثير القلق حقاً، هو تعامل القانون مع الاستعمالات التحويلية للعمل الإبداعي.

ثالثاً: إن اختفاء الفئة الأولى، ونقل ما تحتوية من استعمالات إلى الفئة الثانية، إنما يلقيان بأعباء كبيرة على الفئة الثالثة، التي تتضمن «الاستعمال العادل»، الذي لم يسبق لهذه الفئة أن تحمّلته من قبل.

وحاضراً، إذا حاول مالك لحقوق النسخ أن يسيطر على عدد المرات التي يمكن قراءة كتابه فيها عبر الإنترنت، فإن الردّ الطبيعي على ذلك المسعى يأتي بالاستناد إلى «الاستعمال العادل». وفي أوقات سابقة، لم تُثَر جدالات حول القراءة، بوصفها فعلاً يقع ضمن «الاستعمال العادل». فقبل عصر الإنترنت، لم تكن القراءة تحفّز على تطبيق قانون حق النسخ، وبالتالي لم تكن هنالك حاجة إلى الدفاع عن ذلك النوع من الاستعمال. وقد كان الحق في القراءة محمياً، لأن القراءة لم تكن موضع تقييد قانونياً.

يجري تجاهل مسألة «الاستعمال العادل»، حتى من قِبل أنصار الثقافة الحُرّة. لقد جرى حشرنا في زاوية ضيقة من النقاش، بالقول إن حقوقنا تعتمد حصراً على «الاستعمال العادل»، من دون طرح أي سؤال عن التوسّع في القوانين السارية فعلياً. وينجح الدفاع الهش المستند إلى «الاستعمال العادل»، في الإقناع، وبالتالي حماية المستعملين، حين تكون

الشريحة الواسعة من الاستعمالات غير مُقيّدة. إلاّ أنه، عندما تغدو الأشياء كلّها مقيّدة مبدئياً، تصبح الحماية التي يعطيها «الاستعمال العادل»، غير كافية.

تُقدم حال شركة «فيديو بايب لاين» Video Pipeline ، مثالاً معبراً. إذ عملت «فيديو بايب لاين» على صنع إعلانات عن الأفلام، مصنوعة من مقدّمات تلك الأشرطة. واعتادت الشركة بيع هذه الإعلانات إلى محال أشرطة الفيديو، التي عمدت إلى عرضها كجزء من الترويج لبيع تلك الأشرطة. وأتت المُقدّمات التي تستخدمها شركة «فيديو بايب لاين» من موزّعي الأفلام، ما أتاح للشركة، وضعها في مطالع أشرطة الفيديو، ثم بيع تلك الأشرطة إلى محال البيع بالتجزئة ومخازنها. نهضت الشركة بهذا العمل لمدة 15 سنة. وفي عام 1997، شرعت في التفكير باستخدام الإنترنت كوسيلة أخرى لتوزيع تلك المقدّمات. وبقول آخر، لقد فكرت في توسيع استخدام أسلوبها المستند إلى «البيع عبر النماذج»، ليتحوّل إلى نوع من «التقليب» في مواقع البيع على الإنترنت. والمعنى المقصود أنه مثلما يستطيع زبون إحدى المكتبات أن يقلّب صفحات كتاب قبل شرائه، فإن المبحر على الإنترنت يستطيع أن «يقلّب» نظره في بعض المشاهد، قبل شراء الفيلم.

وفي عام 1998، أخبرت «فيديو بايب لاين» شركة «ديزني» وغيرها من شركات توزيع الأفلام، أنها ترمع توزيع مقدّماتها عبر الإنترنت على باعة أشرطتها من الفيديو، بدل إرسالها في أشرطة. وبعد سنتين، طلبت «ديزني» من «فيديو بايب لاين» التوقّف عن تلك الممارسة، حيث طلب مالك شركة «فيديو بايب لاين» من «ديزني» الاجتماع به لنقاش هذا الأمر.

فالحال أنه أسّس عمله بالاستناد إلى توزيع هذا المحتوى، كي يساعد على بيع أفلام «ديزني»، ويعتمد زبائنه عليه في الحصول على هذا المحتوى. وأخبرت «ديزني» الرجل بأنها قد وافقت على النقاش، شريطة أن تتوقف «فيديو بايب لاين» عن توزيع أشرطة المقدمات فوراً. فكرت «فيديو بايب لاين» في أن تستند إلى حق «الاستعمال العادل»، الذي رأت أن عملها في توزيع مقدمات الأفلام يندرج في إطاره، واحتكمت إلى القضاء، كي يحسم في انطباق مبدأ «الحق العادل» على ما تصنعه.

ردّت «ديزني» بدعوى مضادة تقول إن «فيديو بايب لاين» ألحقت بها خسائر تبلغ مائة مليون دولار. واحتُسِبت تلك الخسائر استناداً إلى الزعم بأن «فيديو بايب لاين» قد «اخترقت عمداً» حقوق النسخ التي تملكها «ديزني». ومن الناحية القانونية، عندما تتثبت المحكمة من حدوث «اختراق متعمّد» تحتسب الخسائر التي نجمت عنه بناء على ما ينص عليه القانون، ولا تكتفي بالخسائر الفعلية. لقد بات المشهد غرائبياً. إذا وزعت «فيديو بايب لاين» أصلاً 700 شريط «فيديو كليب» من أفلام «ديزني» كي تُمكّن المخازن من الترويج لتلك الأفلام، فإن «ديزني» هي التي تقاضي تلك الشركة، بل تطلب تغريمها 100 مليون دولار!

من المؤكد أن «ديزني» تمتلك السيطرة على حق النسخ، ولكن المخازن التي باعت أفلام «ديزني» كان لديها أيضاً شيء من الحق في بيع هذه الأفلام التي اشترتها من «ديزني». وفي سياق المحاكمة، ادّعت «ديزني» أن المخازن سُمِح لها ببيع الأفلام، وبإبراز عناوينها، ولكنها لم تُعط الحق في عرض كليبات منها باعتبار ذلك طريقة للترويج، من دون أن تحصل على إذنٍ من

«ديزني».

ربما اعتقد بعض القراء أن هذا يصل بالقضية إلى خاتمتها، وأميل إلى القول بذلك أيضاً. ولكن، ما يهمني في هذه القضية هو عرض التغيير في قانون حق النسخ، بما أعطى لـ «ديزني» كل هذه السلطة.

فقبل الإنترنت، لم تكن باستطاعة «ديزني» السيطرة على الطريقة التي يصل بها الناس إلى المحتوى الذي تنتجه. وبمجرد نزول شريط فيديو لأحد أفلامها إلى السوق، يحرّر «قانون البيع الأول» الشاري من استعمال هذا الفيديو بالطريقة التي يرغب فيها، مثل عرض مقاطع منه، لتدعيم مبيع الشريط نفسه. ومع الإنترنت، بات الوضع مختلفاً. لقد صار بوسع «ديزني» أن تمارس سيطرة مركزية على الوصول إلى المحتوى الذي تنتجه. ولأن كل استخدام للإنترنت يترافق مع صنع نسخة، فقد صارت الإنترنت موضعاً لسيطرة مُلاّك حقوق النسخ. إذ وسّعت التكنولوجيا من مدى السيطرة الفعّالة لحق النسخ، لأنها تصنع نسخة عن عملياتها كافة.

لاشك أن وجود الإمكانية لا يعني بالضرورة حدوث إساءة استعمال،

لذلك، فإن وجود إمكانية للسيطرة لم يترجم حتى الآن إلى إساءة استعمال لتلك السيطرة. تستطيع مكتبة «بارنز أند نوبلز» القول إن مرتادي مقارها الفعلية في الولايات المتحدة، لا يستطيعون لمس أي كتاب موضوع على أرففها، إذ يعطيها القانون الحق بذلك. والحق أن السوق تحول دون إساءة استعمال القانون بتلك الطريقة. فلو حرمت «بارنز أند نوبلز» الناس من حق تصفّح الكُتُب، لانصرف الناس عنها، وقصدوا مكتبات أخرى. المنافسة تقي من التطرّف. وربما كان الأمر (وذاك ما لم أطرح سؤالاً عنه،

ليس بعد) أن المنافسة بإمكانها أن تمنع خطراً مماثلاً، عندما يتعلق هذا الأمر بحق النسخ. فلو عمد الناشرون، في سياق ممارسة الحقوق التي أوكلها المؤلفون إليهم، إلى تقييد عدد المرات التي يُقرأ فيها كتاب ما، أو إلى منع مشاركته مع آخرين، لأوقفتهم المنافسة القوية في سوق الكتب عن الوقوع في مثل هذه الممارسات المتطرفة.

مرّة أخرى، أحاول ببساطة أن أرسم خريطة للتغيّرات التي أحدثها التغيير في منحى «الهندسة». ويقود ظهور تكنولوجيا تدعم السيطرة على حق النسخ، إلى وضعٍ تُخلّ فيه تلك السيطرة بسياسة التوازن، التي لا تعود هي الأساس في رسم قانون حق النسخ. إن هذه السيطرة الضخمة التي وضعت في تصرف حق النسخ، هي بكل بساطة تجسيد لما يرغب فيه المالك. وفي بعض السياقات، لا ينجم ضرر عن ذلك. إلّا أنه في كثير من السياقات الأخرى، تصبح السيطرة الهائلة وَصْفَةً للكارثة.

الهندسة والقانون: القوة

كأنما لا يكفي الاضطراب الناجم عن اختفاء الاستعمالات غير المُقيّدة، كي يأتي التغيير المهم الثاني الذي أحدثته الإنترنت، فتضخم دلالاته. لا يمس هذا التغيير الثاني، الأمدية التي يطالها حق النسخ، بل يؤثر على طريقة تنفيذ قوانينه.

ففي عالم ماقبل التقنية الرقمية، سادت سيطرة القانون على طريقة إنفاذ قانون حق النسخ، وكذلك شروط تطبيقه. ويعني القانون وجود محكمة وقاضٍ. وفي نهاية المطاف، يتصل القانون بوجود عناصر إنسانية مُدرّبة

ضمن تقاليد القانون، وتملك حصافة لاستيعاب التوازنات التي تتضمنها التقاليد القانونية عندما تقرّر تقييد حُريّة ما أو تركها لشأنها.

وفي نموذج معبّر، تأتي القصة الشهيرة للصراع بين «الإخوة ماركس» و«الإخوة وارنر بروس»، وكلا الطرفين شركة سينمائية أسسها أخوان على الأقل. فقد اعتزم «الإخوة ماركس» صنع فيلم كوميدي أساسه المحاكاة الساخرة من الفيلم الهوليوودي الشهير كازابلانكا».

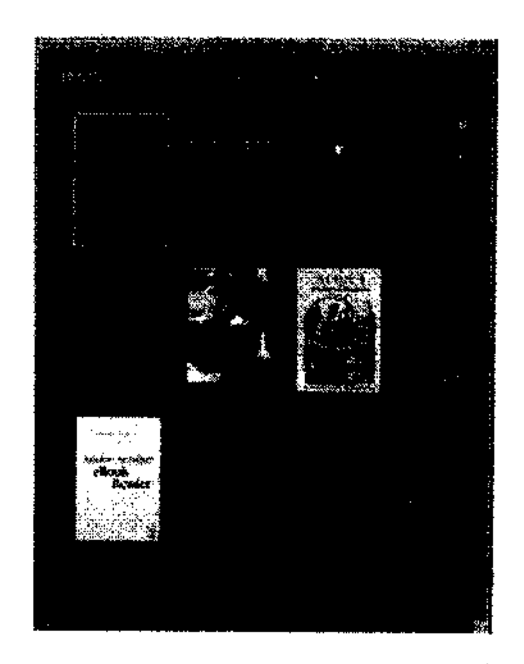
اعترض «الإخوة وارنر»، وكتبوا رسالة قاسية إلى «الإخوة ماركس»، حذّروا فيها من العواقب الوخيمة قانونياً، إذا استمر «الإخوة ماركس» في سعيهم لصنع ذلك الفيلم الساخر. وردّ «الإخوة ماركس» على الرسالة بالمثل، وحذّروا «الإخوة وارنر»، مشيرين إلى أن آل ماركس كانوا إخوة قبل «الإخوة وارنر» بكثير[20]. والمعنى المقصود أن شركة «الإخوة ماركس» امتلكت الحقّ باستعمال كلمة «إخوة»، فإن أصرّت شركة «الإخوة وارنر» على دعواها بصدد «كازابلانكا»، فستعمد شركة «الإخوة ماركس» إلى إثارة قضية قانونية عن استعمال كلمة «إخوة» في اسم شركة آل وارنر!

بدا التهديد غريباً وفارغاً، لأن الإخوة ماركس ووارنر يعرفون أن لا محكمة قد تأخذ هذا الادعاء السخيف على محمل الجدّ. إن مثل هذا التطرّف لا يستطيع التأثير على الحريات الحقيقية التي يمتلكها الجميع، وضمنهم الإخوة وارنر.

وفي عالم الإنترنت، لا حدود ولا كوابح للقوانين السخيفة التي تتكاثر باطراد، لأنها لا تنفّذ من قِبل عناصر إنسانية، بل من آلات. فعلى نحو متزايد، تتراكم قواعد حق النسخ بحسب تفسير المالك لها، وتصبح جزءاً

من التقنية التي تقدّم المحتوى المشمول بالحماية على الإنترنت. لقد صار القانون شيفرة مُهيمِنة. وعلى عكس البشر، لا تحسّ الشيفرة بأي نوع من الإحراج أولا الخجل. بل لا تحس بالسخرية المتضمنة في دعاوى الإخوة ماركس، ولكن تداعيات ذلك ليست مضحكة أبداً.

لنحاول التأمل في دورة حياة كتاب مصنوع بتقنية «قارئ «أدوبي» للكتاب الإلكتروني» Adope eBook Reader. إن الكتاب الإلكتروني هو كتاب يقدّم على هيئة ملف رقمي. لا يمثل «كتاب أدوبي» الإلكتروني» مؤلفاً تنشره «أدوبي»، بل إن تلك الشركة تنتج البرنامج الذي يستعمله الناشر في تقديم الكتب الإلكترونية وتوزيعها. تعطي «أدوبي» التقنية، ويقدّم الناشر المحتوى ويوزّعه باستعمال تلك التقنية. في ما يلي تظهر صورة عن النسخة القديمة من «قارئ أدوبي للكتاب الإلكتروني». وإذا تمعّن القارئ في تلك الصور، فسوف يرى أن المكتبة الإلكترونية لـ «أدوبي» تقدّم مجموعة من الكتب الإلكترونية. ويأتي بعض تلك الكتب مما يتضمنه النطاق العام مثل رواية «ميدل مارش». وتحتوي المكتبة على مؤلفات لم تصل بعد إلى النطاق العام، مثل كتابي «مستقبل الأفكار» Future of Ideas.

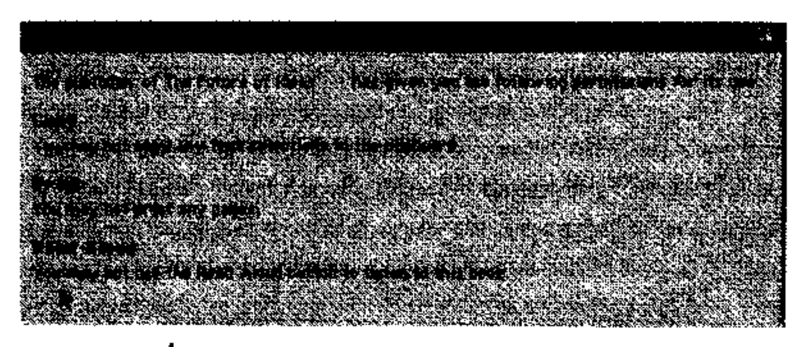


لنتحدث أولاً عن «ميدل مارش». إذا نقرت على النسخة الإلكترونية لذلك الكتاب، فسوف تظهر لك صورة الغلاف الجميل، ثم زر يحمل اسم «أُذونات» Permissions.

وإذا نقرت على زر «أُذونات»، فسوف ترى قائمة بالأذونات التي يفيد الناشر بأنه قد ضمّنها مع ذلك الكتاب.

وبحسب كتاب «أدوبي الإلكتروني»، فإنني أملك الحق بنسخ عشرة مقاطع من الكتاب كل عشرة أيام. كما يسمح لي بطباعة عشر صفحات من الكتاب كل عشرة أيام. وأخيراً.. يُأذن لي بزر «إقرأ بصوت مرتفع» كي استمع إلى «ميدل مارش» مقروءة بصوت عالٍ عبر الكمبيوتر. هناك مثل آخر على كتاب من النطاق العام هو «السياسة» لأرسطو.

وبحسب الأُذونات، لا يسمح بأي طباعة أو نسخ. ولحسن الحظ، يسمح لك بالاستماع إلى قراءة لذلك الكتاب عبر الكمبيوتر.



وأخيراً.. (مع الاعتذار عن الحرج الخاص)، هناك الأُذونات المتصلة بالنسخة الإلكترونية الأصلية من كتابي «مستقبل الأفكار».

لا يوجد حق في النسخ أو الطباعة، بل إنك لن تجرؤ حتى على محاولة الاستماع صوتياً لهذا الكتاب! يُسمي «قارئ أدوبي للكتاب الإلكتروني»، أنواع السيطرة هذه باسم وحيد: «أُذونات»، فكأنما يملك الناشر قوة للسيطرة على الطريقة التي يستعمل بها القارئ الكتاب. وبالنسبة للأعمال المحمية بحق النسخ، يملك صاحب تلك الحقوق قوة ما، ضمن حدود ما يعطيه القانون بالطبع[21]. وعندما يعلن الكتاب الإلكتروني لرواية «ميدل مارش» أن من الممكن نسخ عشرة نصوص مختارة، كل عشرة أيام، ونقلها إلى كمبيوتر القارئ، فإن ذلك يعني أن «كتاب أدوبي الإلكتروني» يعطي الناشر سيطرة على طريقة استعمال من يقرأ الكتاب على كمبيوتره، وذاك أبعد كثيراً من السلطات التي يستطيع القانون منحها للناشر. وبدلاً من القانون، تأتي السيطرة من الشيفرة.. من التقنية التي «يعيش» الكتاب الإلكتروني في رحابها. ورغم أن الكتاب الإلكتروني يتحدث عن أُذونات، فإنها ليست من «الأذونات» التي نتعامل معها عادة. فمثلاً، عندما تحصل مراهقة على «إذن» بالتأخر حتى منتصف الليل خارج المنزل، فإنها تعلم

جيداً أنها لا تستطيع التأخر حتى الثانية بعد منتصف الليل (إلا إذا كانت سندريلا نفسها)، وبخلاف ذلك فإنها ستلقى عقاباً من أهلها. إلا أنه، عندما يعلن «كتاب أدوبي الإلكتروني» أنني أستطيع صنع عشر نسخ من نصوص منتقاة، وحفظها في ذاكرة كمبيوتري، فإن ذلك يعني أنه بعد صنع النسخ العشر، سوف لن يستطيع كمبيوتري صنع المزيد من النسخ. وينطبق الوصف ذاته على تقييد حقوق الطباعة. فبعد الحصول على عشر نسخ مطبوعة من نصوص منتقاة، يتوقف كتاب «أدوبي» الإلكتروني عن طبع المزيد من الأوراق. كما ينطبق هذا الوصف على التقييد السخيف للحق في استعمال زر القراءة صوتياً، للاستماع إلى كتابي. لا يعني ذلك أن الشركة سترفع دعوى قضائية ضد من يستعمله، بل إن الآلة بذاتها، سوف تمتنع عن القراءة صوتياً.

ومن الواضح أن هذه تمثّل قيوداً، وليس أُذونات.. تخيّل عالماً يبيع فيه الإخوة ماركس برامج كمبيوتر لكتابة النصوص، وكلما حاولت كتابة جملة يرد فيها «الإخوة وارنر»، تنمحي كلمة «إخوة» تلقائياً من تلك الجملة.

ذلك العالم هو مستقبل قانون حق النسخ، لأنه يمثّل شيفرة أكثر من كونه قانوناً. لن تقوّم القيود على الوصول إلى المحتوى في المحاكم، بل سيصنع المبرمجون شيفرات تُقيّد الوصول إلى المحتوى. وفيما تخضع القيود التي يفرضها القانون إلى تقويم من قاضٍ، فإنه لا يجري مثل ذلك التقويم بالنسبة للقيود التي تتضمنها تقنية الشيفرة وتفرضها. ما الدلالة التي تحملها هذه الأمور؟ أليس من المستطاع دوماً الالتفاف حول القيود المتضمنة في

التقنية؟ لقد جرت العادة على بيع برامج كمبيوتر تتضمن تقنية تحدّ من قدرة المستعمل على صنع نُسخ من تلك البرمجيات، إلا أنه تمت دوماً هزيمة هذه الحماية بسهولة. لماذا لا تبدو سهلة هزيمة الأنواع الأخرى من الحماية الإلكترونية أيضاً؟

الحق أننا لم نلامس سوى السطح الخارجي لهذه القصة. إذاً، لنعد أدراجنا إلى «قارئ أدوبي للكتاب الإلكتروني». في فترة مبكرة من ظهور كتاب «أدوبي» الإلكتروني، عانت تلك الشركة كابوساً في العلاقات العامة. فقد جعلت من ضمن الكتب التي يستطيع الجمهور الوصول إليها وإنزالها على كمبيوتراتهم مجاناً، كتاب «مغامرات أليس في بلاد العجائب» Alice's Adventure in Wonderland. الحق أن هذا الكتاب الرائع متاح في النطاق العام. ومع ذلك، يؤدي الضغط على زر «أُذونات» إلى ظهور تقرير عن «الأذونات»!

وسرعان ما يتبين أن كتاب الأطفال الشهير، لا يسمح بنسخ أي نص منه، وكذلك الحال بالنسبة للطباعة. كما يُمنع القارئ من إعطاء الكتاب لأي شخص، ولا يؤذن للكمبيوتر بقراءته صوتياً!

والحق أن «الإذن» الأخير هو الذي تسبّب لشركة «أدوبي» بكابوس في العلاقات العامة. إذ لم يمنع النص استعمال زر القراءة بصوت مرتفع، ولكنه لم يعط الإذن بالقراءة بصوت عالٍ. ودفع ذلك الأمر بعض الناس إلى التفكير بأن شركة «أدوبي» منعت الوالدين، مثلاً، من قراءة الكتاب لأطفالهما، ما يبدو شأناً نافراً.

وردّت «أدوبي» على ذلك بقولها: من النافر التفكير بأنها تحاول حظر قراءة الكتاب بصوت مرتفع، وأن من الواضح أنها لم تفعل سوى الحدّ من قدرة زر القراءة بصوت مرتفع على أداء تلك الوظيفة. وبقي سؤال لم تُجِب «أدوبي» عنه أبداً: هل توافق على أن المستهلك يملك حرّيّة استعمال برمجيات للالتفاف على هذا القيد الذي فرضته في كتابها الإلكتروني؟ وإذا طوّرت شركة ما (لنفترض أن اسمها «إلكومسوفت») برنامجاً لتعطيل القيد المشار إليه أعلاه في كتاب «أدوبي» الإلكتروني، بهدف تمكين الأكفّاء مثلاً من الاستماع إلى الكتاب عبر الكمبيوتر، فهل ستوافق «أدوبي» على أن هذا العمل هو «استعمال عادل» لكتابها الإلكتروني؟ لم تُجب «أدوبي»، لأن الجواب الوحيد، مهما بدا نافراً، هو: لا.

لا يهدف هذا الكلام إلى إدانة «أدوبي»، التي تأتي في طليعة الشركات الأكثر ابتكاراً في تطوير استراتيجيات توازن بين الوصول المفتوح إلى المحتوى، والحوافز المادية التي تدفع الشركات إلى الابتكار. وفي المقابل،

تُمكّن تقنية «أدوبي» من السيطرة. كما تملك تلك الشركة، حافزاً للدفاع عن تلك السيطرة. ومن المستطاع فهم السيطرة، لكن ما تفرضه يصل إلى حدود غرائبية وخالية من المنطق.

من المستطاع رؤية هذه النقطة ضمن سياق نافر. كما يظهر في القصة الخاصة التالية. لنفكر في الكلب الروبوتي «أيبو» Aibo الذي صنعته شركة «سوني». **(تشير هذه الكلمات إلى الانطباع الشائع عن الشبه بين «ايبو» والكلب، على الرغم من إصرار شركة «سوني» على أن ما صنعته ليس كلباً روبوتياً- المترجم).**

يستطيع «أيبو» أن يتعلّم بعض الخدع، وهو يتبع صاحبه ويعانقه، ولا يأكل سوى الكهرباء، كما لا يثير الكثير من الفوضى في المنازل. والحق أن «أيبو» مُكلف، لكنه يتمتع بشعبية واسعة. وقد أنشأ هواته نوادي لتبادل القصص. وصنع أحد الهواة موقعاً لتمكين الجمهور من التشارك في المعلومات عن الكلب الروبوتي «أيبو».

وسمى هذا الهاوي الموقع «أيبوبت.كوم» aibopet.com، كما أنشأ موقع «أيبوهاك.كوم» aibohack.com، لكنه يصل إلى الموقع ذاته. وفي هذا الموقع، وُضِعتْ معلومات عن طُرُق تعليم «أيبو» بعض الحِيَل، كي تضاف إلى ما علّمته «سوني» أصلاً. في العبارات السابقة، تحمل كلمة «تعليم» معنى محدّداً. لنتذكر أن الكلب «أيبو» ليس سوى كمبيوتر ظريف. وعندما تعلّم الكمبيوتر طريقة لإداء شيء محدد، فإنك تُبرمجِه على ذلك النحو. وإذ نقول إن موقع «أيبوبت.كوم» أعطى معلومات عن تعليم الكلب «أيبو»، وحيلاً جديدة، فإن ذلك يعني ان موقع «أيبوبت.كوم» أعطى معلومات

لمستخدمي «إيبو»، تمكّنهم من الدخول إلى برامج ذلك الكلب الروبوتي، وتعديلها، ما يعني أنهم أصبحوا يمارسون أنشطة تشبه ما يفعله الـ«هاكرز» Hackers، الذين يُشار إليهم أحياناً باسم «قراصنة الكمبيوتر».

إذا لم تكن متخصصاً في برمجة الكمبيوتر، وإن كان هؤلاء من معارفك، فإن كلمه «هاكر» ستبدو سمجة وسلبية. **(يشير المؤلف إلى أن كلمة «هاك» Hack التي يشتق منها اسم «الهاكرز» تعني باللغة الإنجليزية أشياء من نوع «رفسة على قصبة رجل لاعب كرة القدم» أو «تقطيع غصن أو شجرة» أو «جعل الشيء مبتذلاً» أو «ابتذال شيء ما بالإكثار من استعماله». وفي العصر الإلكتروني، تشير الكلمة إلى أنشطة معينة لأشخاص متمكنين من برمجة الكمبيوتر، مثل اختراق المواقع على الإنترنت، أو كسر شيفرة كمبيوتر أو فتح شيفرة خليوي من دون أن يتم الرجوع إلى شركته أو التعرّف على طريقة برمجة لاقط الأقنية الفضائية «ديكودر» Decoder بما يمكن من تجاوز تشفير تلك الأقنية، أو ما يشبهها. ويعتبر اختراق المواقع الحصينة إلكترونياً، وخصوصاً مواقع الشركات الكبرى والمؤسسات الرسمية والعسكرية والاستخباراتية من الأنشطة التي تلاقي تغطية إعلامية كبرى، رغم أنها لا تشكل سوى جزء صغير من مجمل نشاطات الـ«هاكرز»- المترجم).**

ولكن الكلمة ذاتها تحمل معنى أكثر إيجابية بالنسبة لمبرمجي الكمبيوتر، الذين أميل شخصياً لتسميتهم «صُناع الشيفرة الإلكترونية» Coders. فمثلاً، إذا اشتريت طابعة جديدة لكمبيوترك القديم، فلربما عجز ذلك الكمبيوتر عن التعامل مع تلك الطابعة أو «قيادتها». وفي هذه الحال، ربما سيسرّك أن تتعرف على برنامج «هاكر» على الإنترنت، كُتُب كي يساعد الأشخاص الذين لديهم كمبيوترات قديمة على التعامل مع طابعات

جديدة.

تبدو بعض أنشطة الـ«هاكر» سهلة، ولكن بعضها الآخر، صعب إلى حدّ لا يُصدّق. إذ يحب الـ«هاكرز» أن يتحدّوا أنفسهم والآخرين، عبر إنجاز مهام شديدة التعقيد والصعوبة. ويبدي الجميع نوعاً من الاحترام لأولئك الذين يملكون من الموهبة ما يمكنهم من ممارسة النشاطات المعروفة عن الـ«هاكرز». وثمة الكثير من الاحترام للـ«هاكرز» الذين ينجزون أعمالهم بطريقة أخلاقية.

وقد أظهر ذلك الهاوي، الذي صنع المواقع المشار إليها أعلاه عن الكلب الروبوتي «أيبو»، مزيجاً من الموهبة المتمردة والشرعية في آن معاً. إذ استطاع أن يكسر شيفرة «أيبو» ثم أعطى للعالم شيفرة صغيرة تمكّن الجمهور العام من برمجة الكلب «أيبو» بطريقة تجعله قادراً على تعلّم الرقص على أنغام الجاز. والحق أن «سوني» لم تُبرمج «أيبو» كي يرقص على نغمات الجاز. ويبدو ما فعله هذا الهاوي، مزيجاً من اللهو الإلكتروني، الذي يستطيع أن يحوّل «أيبو» إلى مخلوق اصطناعي أكثر ذكاء، مما أعطته إياه شركة «سوني».

لقد رويتُ هذه القصة، بطُرُق مختلفة، داخل الولايات المتحدة وخارجها. وذات مرّة، وصلت دهشة أحد المستمعين إلى حدّ جعله يسألني عمّا إذا كان مسموحاً للكلب الطبيعي بأن يرقص على نغمات الجاز، في الولايات المتحدة! وربما دلّ هذا السؤال على مدى انتشار الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة للحياة الأمريكية خارج الولايات المتحدة.

إذاً، لنكن واضحين. ليس من جريمة في الرقص على إيقاع الجاز. وليس أمراً غير قانوني أن تعلّم كلبك الرقص على موسيقى الجاز، حيث ينبغي ألّا

يُنظر إلى تعليم كلب روبوتي الرقص على أنغام الجاز كجريمة. إن رقص الجاز نشاط قانوني تماماً. ولعل من أطلق موقع «أيبوبيت.كوم» قد سأل نفسه: ما المشكلة في تعليم كلب روبوتي الرقص؟

لنترك الكلب جانباً، ولنفكر في شيء أكثر قسوة، مثل تلك الورقة التي أعدها «إد فلتِن»، وهو أكاديمي في جامعة «برنستون»، لعرضها على أحد المؤتمرات. والحق أن فلتِن أكاديمي يحظى بشهرة واحترام واسعين. وقد استأجرته الحكومة خلال قضية «مايكروسوفت»، ليعطي رأياً بشأن مزاعم «مايكروسوفت» عما تستطيع فعله في شيفرة نظامها وما لا تستطيعه.

(يشير الكاتب إلى القضية الشهيرة التي اندلعت في عام 1998، بين إدارة الرئيس بيل كلينتون و«مايكروسوفت». ابتدأت تلك القضية بدعوى رفعتها الشركة التي امتلكت متصفح الإنترنت «نتسكايب» Netscape ، ضد شركة مايكروسوفت، التي انتجت متصفحها الشهير «إكسبلورر» وجعلته جزءاً أساسياً في نظام «ويندوز» بحيث يتعذّر على مستخدمي ذلك النظام، استعمال «نتسكايب» أو أي متصفح آخر غير «إكسبلورر». ودخلت إدارة كلينتون على خطّ تلك القضية، لإن «نتسكايب» اعتبرت ما فعلته مايكروسوفت نوعاً من ممارسة الاحتكار، وهو أمر يمنعه القانون الأمريكي. في سياق تلك القضية، طلبت الحكومة الاميركية من «مايكروسوفت» الكشف عن الشيفرة التي تستعملها للوصل بين نظام تشغيل الكمبيوتر «ويندوز» وبين البرامج التطبيقية مثل «ورلد» و«إكسيل» و«أكسس» وغيرها. واقتضى حسم تلك القضية، اللجوء إلى رأي تقني مستقل حول شيفرة المصدر في نظام «ويندوز»- المترجم).

في تلك القضية، أظهر «فلتِن» ذكاء وهدوءاً نفسياً، فلم تهزّه الضغوط

الهائلة التي مارسها محامو «مايكروسوفت»، ولم يرتض الانسياق وراء الصمت، في أمر يعرفه جيداً.

ولكن شجاعة «فلتِن» تعرضت إلى اختبارٍ قاسٍ في أبريل/ نيسان عام 2001[22]. وحينها، أعدّ ورقة، مع مجموعة من زملائه، لعرضها على أحد المؤتمرات. وسَعَتْ الورقة إلى وصف هشاشة نظام التشفير في نظام طوّرته «مبادرة الموسيقى الرقمية» Secure Digital Music Initiative (تُعرف باسمها المختصر «أس دي أم أي» SDMI)، كي يُستخدم بوصفه تقنية للتحكّم في توزيع الموسيقى.

وضعت الشركات المنخرطة في تلك المبادرة نصب أعينها، صنع تقنية تُمكّن مُلاّك المحتوى من ممارسة سيطرة قوية عليه، وذلك بأكثر مما يُتاح لهم عند وضع ذلك المحتوى على الإنترنت. وباستخدام نظام للتشفير، أملتْ «أس دي أم أي» في أن تصنع معياراً يتيح لصُنّاع المحتوى أن يقولوا: «هذه الموسيقى غير قابلة للنسخ»، فتستجيب الحواسيب لهم. وتوسّمتْ «أس دي أم أي» أن تُجعل تلك التقنية جزءاً من نظام موثوق للسيطرة، بحيث يستطيع صُنّاع المحتوى أن يضعوا مزيداً من الثقة في الإنترنت. وعندما فكّرت «أس دي أم أي» في أنها أصبحت قاب قوسين أو أدنى من صنع ذلك المعيار، أجرت مسابقة تجريبية، تضمنت أن يُعطى المتنافسون قسماً صغيراً من الشيفرة، التي تحمي المحتوى الموسيقي المنشور على الإنترنت، ثم يُطلب منهم استعماله في كسر تلك الشيفرة كلها، ورفع تقرير عن المشكلات التي تعترضهم في ذلك الأمر.

واستطاع «فلتِن» وفريقه أن يتوصلوا إلى كسر الشيفرة بسرعة فائقة،

مُلاحظين وجود نقاط ضعف فيها، من الأنواع التي تتعرض لها شيفرات الحماية. وفكر «فلتِن» وفريقه أن يُشعروا من يدرسون التشفير بما وجدوه من خلل.

لنتأمل في فعلة «فلتِن». ففي الولايات المتحدة، هناك حرية الرأي، وهي مبدأ دستوري أساسي في أمريكا، وتُمثّل فكرة عظيمة، إضافة إلى أنها محميّة بتقليد مكين من ممارسة حرية الرأي، مع ما تتضمنه من تشجيع واسع لحرية النقد. ويؤمل دوماً أن تسهم حرية النقد في تحسين النظام والناس والأفكار.

إن ما فعله «فلتِن» وزملاؤه هو نشر ورقة تصف ضعفاً في التقنية.. لم يكونوا بصدد نشر موسيقى، أو استعمال تلك التقنية أو توظيفها لأمر من الأمور. وتُشكّل تلك الورقة مقالاً أكاديمياً، من النوع الذي لا تفهمه سوى القلّة القليلة من الناس، لكنها تُعرّف بضعف في نظام «أس دي أم أي» يجعله غير قادر على إنجاز الهدف الذي وُضِع من أجله.

وثمة شيء مشترك يربط قصتي «أيبوبت.كوم» وفلتِن: الرسائل أرسلت إليهما. إذ تلقى «أيبوبت.كوم» رسالة من «سوني» عن موقع «أيبوبت.كوم هاك».

فعلى الرغم من أن رقص الجاز عمل مشروع تماماً، إلا أنه جاء في رسالة «سوني»:

> «يحتوي موقعكم على معلومات تعطي سُبُلاً للالتفاف على برامج «أيبو» المحمية بقوانين الملكية الفكرية، ما يُشكّل انتهاكاً لنصوص «قانون الألفية لحقوق الملكية الرقمية».

وعلى الرغم من أن ورقة أكاديمية تصف ضعفاً في نظام للتشفير هي قانونية تماماً، إلا أن فلتِن تلقى رسالة من «رابطة صناعة الموسيقى في أمريكا» («أر أي إيه إيه») تقول:

> «إن كل كشفٍ لمعلومات جرى الاطلاع عليها عبر المشاركة في منافسة عامة.. يقع خارج النشاطات المسموح بها في الاتفاقية المتصلة بالمشاركة في تلك المسابقة، ما يعرضك، مع فريقك البحثي، إلى الإجراءات المنصوص عليها في «قانون الألفية لحقوق الملكية الرقمية»، الذي يعرف باسم «دي أم سي إيه» DMCA».

في الحالين كلتيهما، استُعمل هذا القانون قمعي الطابع، للحدّ من انتشار المعلومات. لقد جعل قانون «دي أم سي إيه» نشر المعلومات جُرماً. وقد جرت صياغته، استجابة إلى مخاوف مبكّرة لمُلاّك المحتوى، من الفضاء الافتراضي للإنترنت. إذ سادت خشية من موت عهد السيطرة على المحتوى، فجاءت ردة الفعل على هيئة إيجاد تقنيات تمنع ذلك التهديد. وركّزت هذه التقنيات على حماية المُلكية الفكرية، عبر السيطرة على نسخ المواد المحمية وتوزيعها. إذ صُمّمت على هيئة شيفرة تُعدّل الشيفرة الأساسية للإنترنت، بما يضمن حماية مُلاّك المحتوى. وتالياً، جرت صياغة قانون «دي أم سي إيه» كي يُدعّم حماية الشيفرة المُصممة لحماية المواد التي تحمي ملكية حقوق نسخها. ومن المستطاع وصفه بأنه شيفرة قانونية تُدعّم شيفرة برمجيات صُمّمت، بهدف دعم شيفرة قانون حماية حقوق النسخ. ولم يُصمّم «دي أم سي إيه» لحماية الأعمال الفكرية ضمن مدى الحماية التي تعطيها قوانين حقوق النسخ، إذ لا تنتهي حمايته ضمن الأطر التي

ترسمها هذه القوانين. لقد وُجد «دي أم سي إيه» ليعمل على خنق أدوات صُمّمت للالتفاف على إجراءات حقوق النسخ، بغض النظر عن الحالات التي لا يمثّل فيها الوصول إلى المواد المحمية، باستعمال تقنيات الالتفاف هذه، اختراقاً لقوانين حقوق النسخ. وتلقي حالا فلتِن و«أيبوبت. كوم» إضاءة على تلك النقطة. إذ تلتفّ أداة الخرق وإعادة البرمجة في «أيبوبت. كوم» على قانون حقوق النسخ، كي تعطي القدرة على تعليم كلبٍ رقص الجاز. ولا شك أن هذه القدرة تتضمن استعمال مواد محمية بقوانين حقوق الطباعة. ونظراً إلى أن الطابع غير تجاري لموقع «أيبوبت. كوم»، وإلى أن الأداة التي يعطيها لا تمكّن من ممارسة اختراقات أخرى لحقوق النسخ، فعلى الأرجح أن أداة الخرق في «أيبوبت.كوم» تندرج ضمن الاستعمال العادل للمواد المحميّة قانونياً، والمتضمنة في نظام «سوني» المُثبّت في الكلب الروبوتي «أيبو». ومع ذلك، فربما لا يشكّل الاستعمال العادل، رداً كافياً على «دي أم سي إيه».

فالحق أن السؤال ليس عما إذا ما كان استعمال مواد محميّة بقوانين النسخ يشكّل اختراقاً لحقوق النسخ، بل إنه يتركز على الالتفاف على نظام حماية حقوق النسخ.

جاء التهديد حيال «فلتِن» أكثر ليونة، لكنه اتّبع المنطق ذاته. إذ حاجج محامو «أر أي إيه إيه» بأن فلتِن أساء إلى تقنية في الالتفاف على حقوق النسخ، عبر توزيعه ورقة تصف طريقة للالتفاف على نظام حماية قانون النسخ. وبحسب رأيهم، فعلى الرغم من أن «فلتِن» لم يعتدِ بنفسه على حقوق الطباعة، إلا أن ورقته الأكاديمية تمكن الآخرين من الاعتداء عليها.

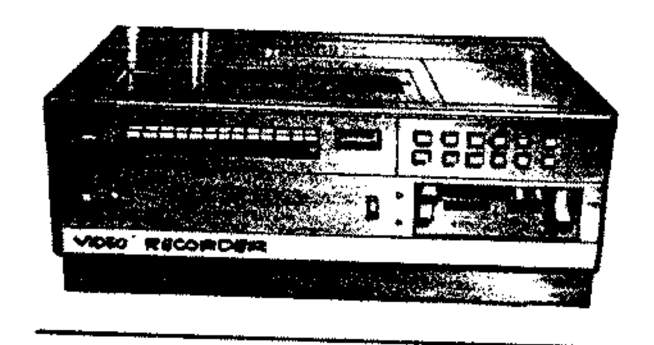
وتُذكّر غرائبية هذا المنطق برسم كاريكاتيري صمّمه «بول كونراد» في عام 1981، أي قبل ظهور تلك القضايا بكثير. ففي ذلك الوقت، قضت محكمة في كاليفورنيا بضرورة حظر أجهزة الفيديو «في سي آر» بوصفها تقنية للاعتداء على حقوق النسخ، وذلك بتمكينها الجمهور من تسجيل الأفلام مباشرة من دون أن يحصلوا على موافقة أصحاب حقوق نسخها. ولا شك أن تلك التقنية استعملت بطريقة قانونية. ويظهر ذلك في إفادة قانونية لفريد روجرز، الذي يؤدي دور «مستر روجرز»، تُظهر رغبته في أن يسمح للجمهور بتسجيل حلقات مسلسل «جيران مستر روجرز». إذ قال:

> «تُبرمج بعض المحطات العامة والتجارية، مسلسل «جيران»، في أوقات لا يستطيع الأطفال فيها متابعته. أعتقد أنها خدمة حقيقية للعائلات بتمكينها من تسجيل هذه الحلقات، كي تعرضها على أطفالها في وقت مناسب. لقد شعرتُ دوماً، رغم كل التقدّم تقنياً في هذه التقنية التي تتيح للناس تسجيل «جيران»، وهو المسلسل الذي أنتجه، بأن تفاعل العائلة مع أوقات التلفزيون، يغدو أكثر تفاعلية. وبصراحة تامة، أُعارض أن يُبرمج الناس. وترتكز مقاربتي للبث على مقولة أن كل شخص مهم، وأن له الحق في اتخاذ قراراته. ربما بدا وكأنني أذهب بعيداً، لكنني أُحسّ بأن كل ما من شأنه أن يجعل الفرد أكثر فعالية في السيطرة على حياته، بطريقة صحية، يشكّل أمراً مهماً»[23].

وعلى الرغم من وجود استعمالات قانونية لأجهزة الفيديو، إضافة إلى تلك غير القانونية، فقد أصرت المحكمة على إدانة شركات صنع أجهزة الـ«في سي آر». وألهم ذلك الحكم «كونراد» الكاريكاتير الظاهر أسفل

هذه الصفحة، والذي يمكن تطبيقه على قانون «دي أم سي إيه». لا تستطيع كلماتي أن تتفوّق على منطق هذا الرسم. وانطلاقاً من ذلك، أعتقد أن قوانين ضرب تقنيات الالتفاف المتضمنة في «دي أم سي إيه»، تعتدي على قوانين الملكية الفكرية لتقنيات الالتفاف! وبديهي أن هذه التقنيات يمكن أن تستعمل لأهداف مختلفة. ومن المستطاع استعمالها، مثلاً، لهدف سيئ مثل الإنتاج المُكثّف للمواد المُقرْصَنَة. ولكن، يمكن استخدامها أيضاً في التعامل مع مواد محمية بطريقة تتفق مع الاستعمال العادل، وذلك هدف صالح.

من المستطاع استخدام المسدس لإطلاق النار على ضابط بوليس أو طفل.





«أي من هذين قضت المحكمة بأن بائعيه وشركات صنعه، يجب تجريمهم»؟

لنتفق على أن ذلك استعمال سيئ. ولكن، ألا يمكن استعمال المسدس للتدرّب أو الدفاع عن النفس ضد معتد؟ بإمكان بعضنا أن يعتبر ذلك استعمالاً جيداً. إذاً، نحن بصدد تقنية لها استعمالات جيدة وأخرى سيئة.

ثمة نقطة واضحة في كاريكاتير «كونراد» تشير إلى غرائبية أن تعتبر الأسلحة شرعية، رغم الأذى التي تتسبب به، فيما نُظر إلى أجهزة تسجيل الفيديو (وعلى غرارها تقنيات الالتفاف) على أنها غير شرعية. لنشدد على أن أحداً لم يقتل بسبب استعمال تقنيات الالتفاف على حقوق النسخ على الإنترنت. يصرّ القانون على حظر تقنيات الالتفاف بصورة قاطعة، في الوقت الذي نجد بعض الاستعمالات الجيدة لها، ويبيح السلاح، على الرغم من الضرر المأساوي الذي يتسبب به.

«تضمن المادة الثانية من الدستور الأمريكي حق حمل السلاح لكل مواطن. وثمة جدال أمريكي مديد، مازال مستعراً، حول القيود التي يمكن وضعها على بيع الاسلحة واقتنائها والمتاجرة بها. بشكل عام، يميل الحزب الديمقراطي إلى عدم تأييد الحق في اقتناء السلاح، ويعارضه في ذلك الحزب الجمهوري بقوة. فمثلاً، تعتبر «رابطة حملة البنادق» من القلاع السياسية التقليدية للحزب الجمهوري- المترجم».

ويكشف مثالا «أيبو» و«أر أي إيه إيه» عن الكيفية التي يعمل بها مُلاك حقوق النسخ على تغيير التوازن الذي يضمنه قانون حقوق النسخ. فباستعمال الشيفرة، توصّل مُلاّك حقوق النسخ إلى تقييد حق الاستخدام العادل. كما استعملوا قانون «دي أم سي إيه» لمعاقبة أولئك الذين قد

يحاولون التهرّب من القيود على حق الاستخدام العادل، والتي فُرِضَت عبر الشيفرة. وصارت التكنولوجيا أداة لإزالة حق الاستخدام العادل، وأيّد قانون «دي أم سي إيه» تلك الإزالة.

وهكذا، تحوّلت الشيفرة قانوناً، وباتت القيود المُدمجة في تقنية حماية النسخ والوصول، قواعد ثابتة، إلى حدّ صار تجاوزها اعتداء على القانون. وبهذه الطريقة، عمدت الشيفرة إلى مطّ القانون.. على الأقل بالنسبة لبعض مُلاّك حقوق النسخ ممن لديهم محامون يستطعيون تدبيج رسائل مؤذية من النوع الذي تلقاه «فلتِن» و«أيبوبت.كوم». وجرى ذلك المطّ عبر زيادة عدد من يشملهم بقيوده، حتى لو كان موضوع التقييد خارج إطار القانون، كأن يكون نشاطات كانت ستدرج ضمن الاستخدام العادل، لولا هذا النوع من المطّ.

ثمة ملمح أخير من التداخل بين الهندسة والقانون، يتصل بقوة قوانين حقوق الطباعة، وهو سهولة تتبع الاختراقات للقانون. وعلى عكس الخطاب السائد منذ ولادة الفضاء السبرنطيقي للإنترنت، والذي يجسّده شعار «لن يعرف أحد إن كُنتَ كلباً»، تُطوّر التقنيات الموضوعة على الإنترنت بحيث يسهل التعرّف على «الكلب» الذي ارتكب مخالفة قانونية. **«درج الكلام على الطريقة الجديدة في المعرفة، التي تقدّمها الإنترنت، ولا يرى أحد فيها أحداً كما لا يعرف الناس عن بعضهم سوى نشاطهم في الفضاء السبرنطيقي. وبقول آخر، ثمة حرية مطلقة للعمل على الإنترنت. وقد كُثّفت تلك الحرية بشعار ضاحك هو «لن يعرف أحد إن كُنتَ كلباً». ويحاجج الكاتب بالضد من هذه الفكرة المُبشرة بحرية وردية في الفضاء السبرنطيقي. ولعل التطوّرات التي شهدها عاما 2009 و2010**

بصدد المعلومات الشخصية على الإنترنت في الشبكات الاجتماعية مثل «فايسبوك» و«تويتر» و«ماي سبايس»، تزيد من وضوح الفكرة التي يقترحها الكاتب عن سهولة التعرّف إلى شخصية الفرد في الفضاء السبرنطيقي- المترجم».

والحق أن التقنيات العاملة على الإنترنت مفتوحة للمفرطين في التعالي، كما لأولئك الميالين إلى المُشاركة. فقد بات المتعالون أكثر دربة في تتبع هوية من يخترق القوانين.

مثلاً، تخيّل أنك تنتمي إلى نادي هواة مسلسل «ستار تريك» الشهير. يلتقي أعضاء النادي شهرياً للثرثرة حول المسلسل، وربما للتعبير عن بعض خيالاتهم بخصوصه أيضاً. ربما أراد شخص ما أن يلعب دور الدكتور سبوك، قائد مركبة «ستار تريك» المبحرة باستمرار بين النجوم، وآخر دور الكابتن كيرك، الكائن المريخي فائق العقلانية والخالي من المشاعر الإنسانية الشائعة. وبإمكان شخصيات أن تنطلق في لعبتها، استناداً إلى قصة ما في هذا المسلسل، ثم تتابعها[24]. قبل عصر الإنترنت، كان ذلك النشاط حُرّاً لا يقيده القانون. ومهما حدث داخل غرفة النادي، لن يتدخل البوليس بدعوى اختراق قانون النسخ. وفي ذلك الفضاء، توافرت حرية للتعامل مع هذا الجزء من الثقافة، بحيث يمكن البناء عليه، من دون خشية من القيود القانونية.

ولو نقلت هذا النادي إلى الإنترنت، وجعلت عضويته مفتوحة، فسوف تصل إلى نتيجة مغايرة، إذ تجوب الإنترنت روبوتات تتحرى الماركات والتعديات على حقوق النسخ، وستصل أيضاً إلى ناديك بسرعة. وقد يلهم إطلاقك هذا النادي، أحد المحامين فيقوم بتدبيج تهديد لك، بحسب القصة التي اقتبستها من «ستار تريك». وإذا أهملت تهديد المحامي، فستتعرض

لعواقب وخيمة مالياً، إذ يعمل قانون النسخ بكفاءة فائقة، فارضاً غرامات مرتفعة، تسري في وقت قصير.

نجم هذا التغيير في القوة الفعلية للقانون، عن تغيير في سهولة فرض القانون. وكذلك أدى التغيير إلى إخلال جذري في ميزان القوى. ويشبه ذلك أن يثبّت في سيارتك برنامج رقمي، يبث سرعة سيارتك بصورة متواصلة إلى البوليس، فلا يبقى على الأخير سوى تحرير المخالفات المتوالية!

السوق: المَرْكَزَة

إذاً، زادت مدة سريان حق النسخ بصورة دراماتيكية، بل تضاعفت خلال الثلاثين سنة الأخيرة، كما اتسع مدى تطبيقه، من العمل حصرياً على تقييد النشر إلى الوضع الراهن، حيث يطال التقييد كل شخص تقريباً. وعلى غرار ذلك، تبدّلت أيضاً قدرة القانون على الوصول، ذلك أن جلّ النشاطات صارت توصف بأنها نسخ، ما يضعها تحت طائلة التقييد.

وكلما وجدت التكنولوجيا طرقاً أفضل في السيطرة على استعمال المحتوى، زادت قوة القانون بفضل التكنولوجيا، إذ إن قوة حق النسخ تتغيّر أيضاً. إن هذا التقييد لعملية الإبداع، والذي ابتدأ كقانون صغير يسيطر على جزء صغير من سوق الأعمال الإبداعية، قد أصبح راهناً العنصر الأكثر أهمية في مسار الإبداع، كما تعرض لنمو كثيف في مدى سيطرة الحكومة على الابتكار والإبداع، حيث صار بعيداً ونائياً عما كان عليه عند ولادته.

ومن وجهة نظري، ما كان لهذا التبدّل الهائل أن يُقلق، لولا حدوث تغيير آخر، يجب التطرّق إليه أيضاً. وبمعنى ما، إنه التغيير الأكثر شيوعاً، رغم أن دلالته ومداه ليسا مفهومين بصورة جلية. ويتمثّل هذا التغيير في مركّزة وسائط الميديا وتكاملها. فخلال السنوات العشرين الأخيرة، عرفت مُلكية الميديا تبدّلاً جذرياً، وذلك بأثر من متغيّرات في القوانين التي تتحكم في الميديا نفسها. وقبل حدوث هذا التغيير، كانت الوسائط المختلفة للميديا مملوكة لشركات مستقلة. وراهناً، تميل الميديا كي تكون مملوكة من قِبل مجموعة صغيرة من الشركات. وبعد التغيّرات التي أعلنتها «اللجنة الفيدرالية للاتصالات» في يونيو/ حزيران عام 2003، يتوقع كثيرون أن نصل إلى عالم تتحكم فيه ثلاث شركات بما يزيد على 85 في المئة من الميديا.

ويتضمن هذا التغيير (أي مركزة الميديا وتكاملها) نوعين من التحوّلات، يتصل أحدهما بالمركزة، والآخر بطبيعة الميديا.

يسهل وصف التحوّل في المدى. وقد لخّص السيناتور الجمهوري جون ماكين، المعلومات التي توافرت لدى «اللجنة الفيدرالية للاتصالات» بشأن مُلكية الميديا، بعبارة موجزة: «تتحكّم خمس شركات في أكثر من 85 في المئة من مصادر الميديا»[25]. وتسيطر 5 شركات على 84,8 في المئة من الميديا، وهي: «مجموعة يونيفرسال للموسيقى» Universal Music Group، «بي أم جي» BMG، «سوني للترفيه والموسيقى» Sony Music Entertainment، «مجموعة وارنر للموسيقى» Warner Music Group و«إي أم أي» EMI[26]. وجلي «أن الشركات الخمس الكبرى في الكابل، تضخ برامج لنحو 74 في المئة من مشاهدي الكابل في الولايات

المتحدة»[27].

ويبدو الأمر أكثر مأساوية بالنسبة للراديو. فقبل فترة تخفيف السيطرة المركزية للحكومة في عهد الرئيس رونالد ريغان، لم تكن الشركات الكبرى في الراديو وبثّه، لتسيطر سوى على أقل من 75 في المئة من المحطات.

وراهناً، تملك شركة وحيدة أكثر من 1200 محطة. وخلال فترة المركزة، انخفض عدد مالكي الراديو بنسبة 34 في المئة. وفي معظم الأسواق، تسيطر شركتا بث عملاقتان حاضراً على 74 في المئة من الأرباح. وتهيمن أربع شركات على 90 في المئة من عائدات إعلانات البث الإذاعي في الولايات المتحدة.

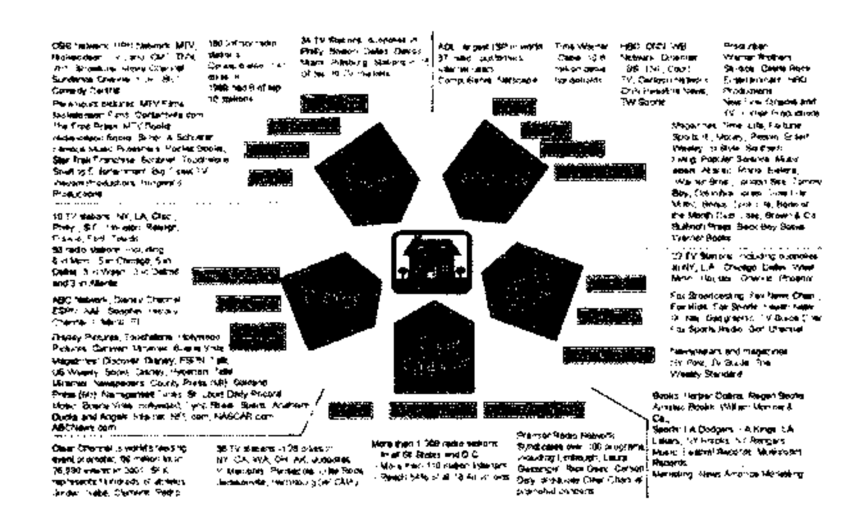
إن مُلكيّة الصحف تسير إلى التمركز في أيدي نخبة صغيرة. وراهناً، يقلّ عدد الصحف في الولايات المتحدة عمّا كان عليه قبل ثمانين عاماً، بقرابة ستمائة جريدة. كما تُهيمن عشر شركات على نصف ما تتداوله أيدي الجمهور من صحف. وتضم الولايات المتحدة عشرين صحيفة رئيسية. وتتلقى عشر شركات سينمائية 99 في المئة من مردود الأفلام. كما تسيطر عشر شركات للكابل التلفزيوني على 85 في المئة من مردود سوق الكابل أمريكياً. إن سوقاً كهذا يصعب وصفه بأنه يحتضن الصحافة الحُرّة، التي سعى واضعو الدستور الأمريكي إلى حمايتها. وليس ثمة شك في أنها سوق محمية جيداً، من قبل السوق نفسها.

ويعبر التمركّز في حجم الشركات عن معطى جدير بالتأمل، وخصوصاً إذا نظرنا إلى طبيعة هذه المركزة. وقبل وقت قصير، وضع الكاتب جايمس فالوز مقالاً وصف فيه، وضع روبرت ماردوخ، قائلاً:

«تؤلّف شركات ماردوخ، نظاماً من الإنتاج لا يضاهى من حيث

تكامله. فهو ينتج المحتوى، «فوكس موفيز» و«فوكس تي في شوز» وبرامج الرياضة التي تسيطر عليها «فوكس»، إضافة إلى الكتب والجرائد. كما أنه يبيع المحتوى إلى الجمهور والمُعلنين، عبر الصحف وشبكات البث المتلفز وأقنية الكابل. وكذلك يدير النظام الفيزيائي الذي يوصل المحتوى إلى الجمهور. إذ يملك مردوخ نظاماً من الأقمار الاصطناعية المخصصة للبث، ويوزع المحتوى الذي تنتجه شركة «نيوز» Corp News في أوروبا وآسيا. وإذا أصبح المالك الأكبر لشركة «دايركتفي»، فسيعمل نظامه بالصورة ذاتها في الولايات المتحدة»[28].

إن النمط الذي يعمل به مردوخ هو النمط السائد في الميديا المعاصرة. إذ لا تكتفي الشركات العملاقة بملكية محطات الراديو، بل تهيمن قلة منها على معظم منافذ الميديا. وتعبر الصورة التالية عن هذا الأمر أكثر مما تقدر عليه ألف كلمة.



ما أهمية هذا التمركز؟ ما أثره على صناعة الميديا نفسها، وكذلك الأمر بالنسبة لتوزيعها؟ هل يمثّل طريقة أكثر كفاءة في صنع المحتوى وتوزيعه؟

في أوقات سابقة، كنتُ أعتقد أن تمركّز الميديا، ليس شأناً مهماً، وظننتُ أنه يمثّل تنظيماً أكثر كفاءة من الناحية المالية. وأما حاضراً، وبعد أن قرأتُ وأصغيتُ لمجموعة كبيرة من صُنّاع المحتوى، فقد بدأت في تغيير رأيي، خصوصاً وأن هؤلاء حاولوا إقناعي بذلك. وتمثّل القصة التالية، مدخلاً معبّراً لفهم الأثر العميق لظاهرة تمركز الميديا.

في عام 1969، صنع نورمان لير الحلقة التجريبية الأولى من مسلسل «أول إن ذي فاميلي» («كل شيء في العائلة»)، وعرضها على شركة التلفزة «إي بي سي». لم تنل إعجاب الشركة، التي أبلغت لير بأن الحلقة متوفّزة. بعدها صنع لير حلقة أخرى، وكانت أكثر توتراً من الأولى. نفد صبر «إي بي سي»، وأُفهم لير أنه لم يفهم الرسالة جيداً: الشركة تريد ما هو أقل توفّزاً، وليس العكس. لم يستجب لير لتلك الرسالة. وعرض حلقته على شركة «سي بي أس»، التي أبدت استعدادها لعرض المسلسل. لم تستطع «إيه بي سي» منع لير من حمل مسلسله إلى شركة أخرى، خصوصاً، وأنه يملك حقوق نسخ تجعله مستقلاً عن الشركة وسيطرتها[29].

لم تحز «إيه بي سي» سيطرة على هذا المحتوى، لأن القانون يمنع الشركات من تملّك المحتوى الذي تملكه، كما يتطلّب القانون فصلاً بين الشركات وصُنّاع المحتوى، ما يمكن الأخيرين من العمل بحرية. وقد انطبق ذلك على لير. وحتى عام 1992، ظلت معظم البرامج الكبرى في التلفزة (قرابة 75 في المئة منها) مستقلة عن شبكات البث.

في عام 1994، ألغت «اللجنة الفيدرالية للاتصالات»، القوانين التي كانت تطلب الفصل بين الشركات، وصُنّاع المحتوى. وبعد هذا التغيير، اختل التوازن لمصلحة الشركات الكبرى. وفي عام 1985، ضمّت الولايات المتحدة 25 استوديو تلفزيونياً مستقلاً. وتقلص العدد في عام 2002، إلى خمسة استوديوهات مستقلة. «في العام 1992، أُنتج 15 في المئة من المسلسلات الجديدة لشبكات البث، بوساطة شركات تملكها تلك الشبكات. في السنة الماضية، ارتفعت النسبة ذاتها إلى 77 في المئة. وفي عام 1992، أُنتج 16 مسلسلاً جديداً خارج سيطرة الشركات الكبرى، وتقلّص العدد إلى واحد، في العام الماضي» [30]. في عام 2002، امتلكت الشبكات الكبرى 75 في المئة من البرامج الأساسية في التلفزة... وخلال السنوات العشر بين عامي 1992 و2002، ارتفعت ساعات العرض الأسبوعية التي تنتجها شبكات البث التلفزيوني بنسبة 200 في المئة. كما انخفض عدد البرامج الأساسية التي تنتجها استوديوهات مستقلة، بنسبة 63 في المئة»[31].

وراهناً، إذا ظهر لير آخر، لديه مسلسل «أول إن ذي فاميلي» آخر، فسيجد نفسه أمام خيار بين تغيير محتوى المسلسل أو الطرد، إذ بات المحتوى الذي تبثه الشبكات، من صنع تلك الشبكات نفسها.

فقد تزايد عدد أقنية البث الملتفز بصورة دراماتيكية، فيما تقلّص عدد مالكي تلك الأقنية بصورة مطردة، حيث لم يعودوا سوى حفنة صغيرة. وبحسب ما قاله باري دريلر لبيل مويرز:

> «إذا كانت لديك شركات تنتج، وتتموّل، وتبث على أقنية تمتلكها، ثم توزّع للعالم كل ما يسير عبر نظام التوزيع الذي تُحكم السيطرة

عليه، فستكون لديك أيضاً أصوات أقل فأقل من المشاركين في هذه العملية. في أوقات سابقة، كانت لدينا العشرات والعشرات من شركات الإنتاج المستقلة والمزدهرة، التي تولت صنع برامج التلفزيون وإنتاجها. وراهناً، تلقص هذا العدد إلى أقل من عدد أصابع اليد الواحدة»[32].

يؤثر هذا التقلصّ على المحتوى، الذي غدا أقل تنوّعاً وتحدّياً، وأكثر تماثلاً وعُقماً. وبفضل هذه الأمور، أصبح المحتوى الذي تنتجه الأخبار أكثر تأقلماً مع توجّهات شبكات البث. ولا يحدث ذلك في نظام شمولي أو شيوعي، ولكن دواخله صارت قريبة من جو الحزب الواحد. إذ لا يجروؤ أحد على التساؤل من دون المخاطرة بتلقي العواقب. ربما لا تأتي المعاقبة على شكل نفي إلى معتقل في سيبيريا، كما كان يحصل في الاتحاد السوفييتي السابق، ولكنها معاقبة على أي حال. وبذلك، يجري تحطيم الآراء النقدية المستقلة، ما يصعب اعتباره تدعيماً للديمقراطية.

يعطي الاقتصاد، مشهداً موازياً يصلح لفهم أثر هذا التمركّز على الابتكار. كتب «كلاي كريستانسن» عن «مشكلة المبتكر» التي تظهر في حقيقة أن الشركات الراسخة تميل إلى تجاهل التقنيات المُبتكَرَة إذا ما شكلت منافساً لما تنتجه تلك الشركات. وفي نفسٍ مشابه، تتجاهل الشركات الكبرى في الإعلام العام، الميول الثقافية الجديدة[33]. لا تستطيع العملاقة الثقيلة أن تركض، بل يجدر بها ألا تفعل. وإذا لم يكن هناك سواها، فالأرجح ألا تميل العملاقة إلى الركض.

وشخصياً.. لا أعتقد أننا نعرف ما يكفي عن اقتصاديات سوق الميديا، كي نتحدث بثقة عن الآثار الكاملة للتمرّكز والتكامل فيها. ومن الواضح

أن فعالية الأعمال تشكّل عنصراً مهماً، وأن الآثار على الثقافة يصعب قياسها. وفي المقابل، ثمة مثال واضح على وجود ما يثير القلق في هذا الشأن. فإضافة إلى حروب حق النسخ، يأتي مثال مهم من حروب الأدوية. ثمة سياسة حكومية قوية تجاه كارتلات الأدوية، كما تكتظ ملفات المحاكم الجنائية والمدنية بقضايا ناتجة من تلك الحروب. وإني لأنأى بنفسي عن أي نقد للحرب رسمياً على المخدرات، فأنا ضد المخدرات على طول الخط.

لقد ترعرعتُ في عائلة زعزعتها أنواع من المخدرات، على الرغم من أن تلك الأنواع لم تكن ممنوعة. وفي المقابل، أعتقد أن الطريقة التي تخوض بها الحكومة حرباً على المخدرات، تسير في اتجاه خاطئ وغير منطقي. وإذا أُضيف إلى ذلك، ما تلقيه هذه الحرب من أعباء على النظام القضائي، التجاوزات القانونية التي تمارسها بعض المؤسسات بذريعة تلك الحرب، والأكثر أهمية هو الدمار الشامل للنُظُم القضائية في أمريكا الجنوبية بتأثير قوة كارتلات المخدرات فيها، أجد أن النتيجة الإيجابية الضئيلة لتلك الحرب (انخفاض بسيط في استهلاك الأمريكيين للمخدرات) لا توازي أعباءها الهائلة.. ربما لا يكون ذلك مقنعاً حقاً. ولأننا نعيش في نظام ديمقراطي، فإن التصويت يحسم بشأن السياسات التي يتوجب اتباعها. وللوصول إلى هذا الحسم، يعتمد الأمريكيون بكثافة على الإعلام لإمدادهم بالمعلومات عن تلك القضايا.

بداية من عام 1998، أطلق «المكتب الوطني لسياسة كبح المخدرات» حملة إعلامية في سياق «الحرب على المخدرات». وانتجت الحملة مجموعة كبيرة من أشرطة الفيديو القصيرة المتصلة بالمخدرات غير المشروعة. وفي إحدى تلك المجموعات، يظهر رجلان في بار وهما يناقشان فكرة

إباحة المخدرات بوصفها طريقة لتجنب الآثار الجانبية للحرب عليها. ويقدم أحدهما مطالعة لمصلحة تشريع المخدرات.. ويرد الآخر، بطريقة قوية ومؤثرة، مفنّداً المبررات التي قدّمها الأول. وعند نهاية الشريط، يغيّر الأول رأيه، فيصل النقاش إلى هجوم على دعاة تشريع المخدرات. يبدو ذلك كله جيداً. إنه إعلان جيد، وليس مضللاً كثيراً، وكذلك يحمل رسالة منطقية وعادلة.

ولكن، لنفترض أنك تعارض رسالة هذا الاعلان، وأنك تزمع صنع إعلان مُضاد.. لنفترض أنك تريد صنع أشرطة إعلانية تظهر أن الآثار الجانبية الضخمة للحرب على المخدرات تفوق الفائدة منها بكثير. ما الذي تستطيع فعله آنئذ؟

بديهي القول: إن الإعلانات تُكلّف أموالاً. ولنفترض أنك جمعت من ما يكفي من المال.

لنفترض أن مجموعة من المواطنين منحتك أموالاً طائلة، كي تمر رسالتك في الإعلام، فهل ستستطيع ذلك؟ كلا.. لن تستطيع. تتبع محطات سياسة عامة ترتكز على تجنّب الإعلانات «الخلافية». وتُصنّف الإعلانات التي تصنعها الحكومة باعتبارها غير خلافية، بينما تُصنّف الإعلانات المعارضة لها بأنها خلافية. وربما يظن بعض الناس أن هذه السياسة تتعارض مع المبدأ الأول من الدستور (حرية التعبير عن الرأي)، لكن المحكمة العليا الأمريكية أقرّت أن محطات التلفزة لها الحق في اختيار ما تبثّه. وبدا، أن المحطات التابعة للشركات الإعلامية الكبرى سترفض تقديم أحد جانبي النقاش عن المخدرات. وستدافع المحاكم عن حق تلك المحطات في هذا الانحياز[34].

(للتوضيح، ليس الرأي القائل بإباحة المخدرات قانونياً، بغريب عن النقاش العام في أمريكا. ثمة تجربة أمريكية معروفة: الحرب على الويسكي، ثم إباحتها. ففي ثلاثينات القرن الماضي، كانت الويسكي، ومجموعة من المشروبات الروحية ممنوعة قانوناً في الولايات المتحدة. وشُنّت حرب ضد المافيات لحظر الاتجار بها. وضخت الشرطة والمؤسسات الأمنية جهوداً وأموالاً طائلة، إضافة إلى البشر، في ظل قانون حظر المُسكرات. ولكن، وُجد أن تلك الجهود المضنية لا فائدة منها. وقبيل ختام ثلاثينات القرن العشرين، أُبطل قانون حظر الاتجار بالويسكي، فصارت مباحة. ولا يزال النقاش عن تلك التجربة قوياً في الولايات المتحدة. إذ يرى كثيرون أن إباحة الويسكي انعكست سلبياً على العصابات، التي لم تعد تجني المال من الصناعة السرية للويسكي، ولا من تهريبها وسوقها السرية. وفي المقابل، ثمة من يعتقد أن تشريع الويسكي أسهم في انتشارها، وفاقم في زيادة ثقل أضرارها على صحة الأمريكيين، كما ضخّم كلفة علاج إدمان الكحول، والتداوي من الآثار المدمرة للكحول على الجسم. ويفيد ذلك في القول: إن الجدال حول إباحة تعاطي وتداول مواد إدمانية ومضرّة، ليس أمراً خارج النقاش العام أمريكياً- المترجم).

وكنت سأُسرُّ لو أنني انبريتُ للدفاع عن حقوق شبكات البث المتلفز. لو أننا نعيش في ظل تنوّع فعلي في الميديا. ويمنعني من ذلك أننا نعيش واقعاً يشهد تمركزاً قوياً للإعلام العام، إلى درجة تهيمن عليه قلّة من الشركات، التي باتت قادرة على تقرير الاتجاهات السياسية التي تظهر على أقنيتها. ويعني ذلك أن تمركز الميديا يعدّ ظاهرة مهمة، ربما تتوافق مع التوجّه السياسي لهذه القلّة من الشركات المهيمنة على الإعلام العام، لكن من الصعب قبول عالم تقرر فيه قلّة الموضوعات التي تستطيع الأكثرية أن تطلع عليها.

ثمة شيء من البراءة والوضوح في طلب المنافحين عن حق النسخ، من الحكومة أن «تحمي ممتلكاتهم». وبشكل مجرد، من الواضح أنه أمر صحيح، وغير مؤذ، ولا يستطيع سوى شخص فوضوي أن يرفض ذلك الطلب.

ولكننا عندما نرى كيف تغيّرت تلك «المُلكية» بشكل دراماتيكي، وعندما نلاحظ كيف يمكنها أن تؤثر راهناً على التكنولوجيا، والأسواق معاً، بما يؤدي إلى التضييق على حرية التنوّع ثقافياً، لا يعود ذلك الطلب بريئاً ولا واضحاً.

لنأخذ بعين الاعتبار النقاط التالية:

1. القوة التي تمحضها التكنولوجيا لقوانين السيطرة.
2. القوة التي تعطيها الأسواق المتمركزة، ما يُضعِف من فرص الاحتجاج والخروج على قوى المركزة. إذ تدعم ميل تلك القوى إلى ممارسة مفهوم متوسع لـ«الملكية»، ما يؤثر جذرياً على حرية الثقافة، وقدرة التأسيس على الإنجازات السابقة.

إذا أخذنا تلك النقاط بعين الاعتبار، فسوف نصل إلى السؤال التالي: هل بات ضرورياً أن نعيد تعريف مفهوم المُلكيّة؟ ربما ليس جذرياً أو في شكل مطلق. لستُ من القائلين بوجوب إزالة المُلكيّة وحق النسخ، ولا حتى بالعودة إلى القرن الثامن عشر. إذ إن تلك الأمور توصل إلى وضع كارثي بالنسبة لمعظم مؤسسات الإبداع في عالمنا المعاصر.

وفي المقابل، هناك مسافة بين الصفر والواحد، بحسب تعابير ثقافة الإنترنت. **(المقصود هنا أنه في اللغة الإلكترونية الثنائية للكمبيوتر، التي تتكون من**

صفر وواحد، يعني الصفر عدم مرور التيار، وبالتالي إلغاء الأمر. فيما يعني الواحد حالاً معاكساً كلياً، إذ يسمح بمرور التيار الكهربائي، وبتنفيذ الأمر. وتجري برمجة الكمبيوتر بناء على هذه اللغة الثنائية للصفر والواحد، ولذا تُسمى اللغة الرقمية- المترجم).

ويحفّزني على القول بضرورة إجراء تعديل في التعريف، ما عرضته عن التحوّلات الكبرى في القوى المسيطرة على الإعلام العام، وخصوصاً ظاهرة المركزة في صناعة المحتوى، التي باتت في أيدي قلّة قليلة تعطيها التكنولوجيا قوة تكفل سيطرتها على استعمال الثقافة.

ليس قانون حق النسخ، بصخرة العملاق في مضيق جبل طارق. (**في الميثولوجيا اليونانية، ساد اعتقاد أن مضيق هرمز، يعطي منفذاً إلى «بحر الظلمات» لأن عملاقاً يسند تلك الصخرة، فيبقي الممر مفتوحاً. واعتبرت تلك الميثولوجيا أن هذه الصخرة جزء من تدبير شأن العالم بأيدي الآلهة- المترجم**). ولا يمثّل التزامات ثابتة، تهددها ممارسات المراهقين وهواة الكمبيوتر في العالم المعاصر. بالأحرى إن قوة حق النسخ، تنامت بصورة دراماتيكية خلال فترة قصيرة من الوقت، بالترافق مع التغيير الذي أحدثته تقنيات التوزيع والابتكار، وبالتزامن أيضاً مع ضغوط من الشركات لتوسيع سيطرة مالكي حقوق النسخ. وبالمقارنة مع الماضي، تُظهِر التغيّرات في القانون أنها تستجيب لمتغيّرات التكنولوجيا، ما يقود إلى الاعتقاد بأننا في حاجة إلى تغيّرات موازية في المستقبل. والحق أن تلك التغيّرات سارت دوماً باتجاه تخفيض مستوى الشمولية في عمل حق النسخ، كردٍ على الزيادة الخارقة في قوة السيطرة المتأتية من مركزة الأسواق والتقنية أيضاً.

ثمة نقطة وحيدة تُغفل دوماً عند الحديث عن قراصنة الكمبيوتر،

وهي النقطة التي لا تنكشف إلا باستطلاع مدى التغيير في قوانين المُلكيّة الفكرية، وحقوق النسخ.

وعندما توضع جنباً إلى جنب، الآثار الناجمة عن التغيّر في القانون، والمركزة في الأسواق، والتغيّر في التكنولوجيا، نصل إلى محصلة تقودنا إلى استنتاج مذهل: لم يحدث في التاريخ الحديث كله أن سيطرت قوة بشكل قانوني على تطوّر الثقافة، كالحال راهناً.

لم يحدث ذلك حتى عندما كانت حقوق النسخ أبدية، لأنها حينئذ لم تؤثر إلّا على الأعمال المبدعة نفسها.. ولا حتى حين احتكر الناشرون أدوات النشر، لأن السوق حينذاك، كان شديد التنوّع. ولم يحدث ذلك حتى عندما لم تكن في الولايات المتحدة سوى ثلاث شبكات تلفزيونية، فآنئذ عملت الصحف، واستوديوهات الأفلام، ومحطات الراديو، ومطابع النشر، في شكل مستقل. لم يحدث أبداً أن شملت حقوق النسخ، مروحة شديدة الاتساع من الحقوق – بالضد من مجموعة كبيرة من الفاعلين – وتمددت زمانياً إلى مدد فائقة التطاول. إن هذا النوع من القوانين، والذي ابتدأ صغيراً ليحمي شريحة صغيرة من الطاقة الإبداعية لأمة قيد التأسيس، غدا الآن مجموعة ضخمة من القوانين التي تهيمن على مجمل مسار الإبداع وعملياته. تضافر القانون مع التقنية مع السوق، في تفاعل أدى إلى تحويل قوانين مسالمة تاريخياً إلى القانون الأشد هيمنة على الثقافة في تاريخ المجتمع الحر[35].

من الواضح أن هذا الفصل كان طويلاً. ومع مشارفته على الانتهاء، من المستطاع تلخيصه بسهولة. في بداية الكتاب، أجريتُ تمييزاً بين الثقافتين

التجارية وغير التجارية. وخلال هذا الفصل، تناولتُ الفارق بين نسخ عمل ما من جهة، وتحويره وتطويره من الجهة الأخرى. ونستطيع مزج هذين النوعين من الفوارق، ورسم خريطة واضحة عن التغييرات التي شهدتها قوانين النسخ والمُلكيّة الفكرية.

ففي عام 1790، بدت الأمور على النحو التالي:

	نشر	تحوير
ثقافة تجارية	استعمال علامة تجارية	حرّ
ثقافة غير تجارية	حرّ	حرّ

وحينها، نظّمت القوانين، عمليات مثل نشر خريطة، وفهرس وكتاب. ولم يشمل الأمر شيئاً آخر.. كان التحوير حُرّاً.

ومع ربط حق النسخ بالتسجيل في علامة تجارية، اقتصرت الاستفادة منه على أولئك الذين يرغبون في تسجيل تلك العلامة، وكذلك استمر النسخ عبر نشر الأعمال بشكل غير تجاري حُرّاً.

ومع نهاية القرن التاسع عشر، تغيّر القانون ليصبح على النحو التالي:

	نشر	تحوير
ثقافة تجارية	استعمال علامة تجارية	استعمال علامة تجارية
ثقافة غير تجارية	حرّ	حرّ

بات حق النسخ يقيّد قانونياً، الأعمال المشتقّة، إذا نشرت العمل الأصلي، بمعنى أنه قيّد البُعد التجاري، وخصوصاً إذا تذكرنا أوضاع النشر تقنياً. وبقي التحوير، والنشر للثقافة غير التجارية حُرّين.

في عام 1909، تغيّر القانون ليُغيّر النُسَخ، وليس النشر، وبعدها، رُبط مدى شمولية القانون بالمتغيّر التكنولوجي.

ومع انتشار تقنيات النسخ، توسّعت حدود تطبيق القانون. وعند العام 1979، مع انتشار آلات النسخ ضوئياً، بات الوضع قانونياً بالنسبة لحق النسخ، على الوجه التالي:

	نسخ	تحوير
ثقافة تجارية	استعمال علامة تجارية	استعمال علامة تجارية
ثقافة غير تجارية	استعمال علامة تجارية /حُرّ	حُرّ

وفُسّر القانون بحيث يصل إلى النسخ غير التجاري، كأن يكون بوساطة النسخ ضوئياً، ومع ذلك ظل معظم النسخ غير التجاري حُرّاً.

ومع ظهور التقنيات الرقمية، وخصوصاً بالنسبة للشبكات الرقمية، باتت صورة القانون على النحو التالي:

	نسخ	تحوير
ثقافة تجارية	استعمال علامة تجارية	استعمال علامة تجارية
ثقافة غير تجارية	استعمال علامة تجارية	استعمال علامة تجارية

فقد باتت كل المناحي مقيّدة بقوانين حق النسخ، فيما كان معظم الإبداع غير مقيد قبلاً. ويقيّد القانون حاضراً، المروحة الكاملة للإبداع، سواء كان تجارياً أو غير تجاري.. تحويرياً أو غير تحويري، مستخدماً القواعد نفسها التي وُضعت كي تقيّد العمل التجاري للناشرين.

من الواضح أن قانون النسخ ليس العدو، بل إنها القيود التي لا تقود إلى ما يصب في الصالح العام. لذلك، يجدر بنا السؤال حاضراً عن جدوى مدّ قيود حق النسخ لتشمل كل المناحي المفيدة فعلياً.

لا يخامرني شك بصدد وجوب تقيد النسخ التجاري. وكذلك لا أشك في أن تلك القيود تصبح مُضرّة عندما تقيّد (كشأنها حاضراً) النسخ غير التجاري، وخصوصاً التحوير غير التجاري. ولأسباب عرضتها تفصيلاً في الفصلين السابع والثامن، يسأل المرء نفسه باستمرار عن أضرار وفوائد تقييد التحوير التجاري. وإذا قُلّصت حقوق الأعمال المشتقّة بطريقة أكثر رهافة، فقد تتزايد وتيرة التحوير التجاري.

إذاً، لا تكمن القضية في السؤال عن وجود قانون للنسخ أو غيابه. بالطبع، إذا وُجِد قانون لحقّ النسخ من النوع الذي يتمحوّر حول «المُلكيّة» (كما أوردنا)، فسيقود هذا الأمر إلى زيادة في تطلّب الحماية من قِبل من يملك المُلكيّة. وفي المقابل، إن حقوق المُلكيّة الفكرية (كسائر حقوق المُلكيّة)[36]، صيغت بعناية فائقة كي تُحدث توازناً بين الحاجة الضرورية لإعطاء المؤلفين والفنانين حقوقهم، والحاجة الضرورية الأخرى إلى إعطاء منفذ كافٍ للأعمال الإبداعية. وقد صيغ ذلك التوازن دوماً على ضوء التقنيات الجديدة. وعلى مدار نصف تاريخ التقاليد الأمريكية ثقافياً، لم يسيطر «حق

النسخ» إطلاقاً على حرية الآخرين في البناء على عمل إبداعي أو تحويره. لقد وُلِدت الثقافة الأمريكية حُرّة. ولأكثر من 180 عاماً، حافظت الولايات المتحدة على ثقافتها نابضة وحُرّة.

لقد تحققت تلك الحُريّة ثقافياً، لأن قوانيننا احترمت حدوداً مهمة بالنسبة إلى مدى شمولية المصالح التي يجب حمايتها بقوانين المُلكيّة. وبحد ذاتها، تشهد ولادة «حق النسخ» على هيئة قانون.. على مراعاة تلك الحدود، وكذلك على إعطاء أصحاب الحقوق حماية لمدّة محددة من الوقت، كما بيّنتُ تفصيلاً في الفصل السادس. ولقد فُعّل قانون «الاستخدام العادل» انطلاقاً من الحرص على التوازن ذاته، ولكنه يتعرض لضغوط متزايدة مع الزيادة المذهلة في كلفة «الاستخدام العادل»، كما بيّن العديد من الوقائع التي سردتها في الفصل السابع. ودُعّمت الحقوق قانونياً كلما هددت قوى السوق بخنق الإبداع (كما ورد في الفصل الثامن).

لقد ظهر الميل إلى الحفاظ على روح الثقافة في التشريعات بخصوص حرية حصول المكتبات والأرشيف على الأعمال الإبداعية، كما ورد في الفصل التاسع. وعلى غرار الأسواق الحُرّة، تبنى الثقافة الحُرّة بوساطة المُلكيّة، ولكن طبيعة المُلكيّة التي تنمي الثقافة الحُرّة تختلف كثيراً عن الوجهة المتطرفة التي تهيمن على النقاشات حول المُلكيّة الفكرية راهناً.

وبصورة مطردة، تغدو الثقافة الحُرّة ضحية الحرب على القرْصَنَة. واستجابة إلى خطر حقيقي، على الرغم من كونه غير مُحتسب بدقة حتى الآن، وتحمله تقنيات الإنترنت على نماذج العمل للقرن الماضي في إنتاج الثقافة وتوزيعها، جرى تغيير القانون والتقنية بطريقة تهدد بزوال التقليد

الأمريكي في الثقافة الحُرّة. لم يعد حق النسخ، بوصفه مُلكيّة، متوازناً كحاله قبلاً، وكما قصد المُشرّعون له أن يكون. وبفقدانه التوازن، مال حق النسخ، بوصفه مُلكيّة، إلى حدّ متطرف. وضعفت فرص الإبداع والتحوير، في عالم بات الإبداع فيه يتطلب الحصول على أُذونات، وصار المحامي هو الممر إلى الإبداع.

أحاجي

الفصل الحادي عشر: الكميّ

في قصة شهيرة للمؤلف «أتش. جي. ويلز» يسير أحد متسلقي الجبال (بالأحرى، ينزلق عبر منحدر ثلجي)، اسمه نونز، ليصل إلى وادٍ مجهول وغير معروف في جبال الأنديز البوليفية[1]. يتميّز الوادي بجمال خلاّب،

ويمتلئ بالمياه العذبة، والمراعي، والمناخ المعتدل، والمنحدرات ذات التربة البنية الخصبة، والشجيرات المثقلة بالثمار الشهية. ولكن سكانه كلهم لا يبصرون. ينتهز نونز الفرصة، ويقول لنفسه: «في بلد العميان، يغدو الأعور ملكاً». ويعقد العزم على الاستقرار مع هؤلاء القرويين ليعيش بينهم ملكاً. ولكن الأمور لا تسير وفق ما يشتهيه نونز. إذ يحاول أن يشرح فكرة الإبصار للقرويين، فلا يفهمونها. يخبرهم بأنهم «عميان»، ولكن لغتهم لا تحتوي كلمة «أعمى». وسرعان ما يظنون أنه مريض. وعلى نحو متزايد، تلفت انتباههم الأشياء التي لا يستطيع نونز إتيانها.. مثل سماع صوت قدم تدوس على العشب، فيحاولون السيطرة عليه. وفي المقابل، يتزايد إحباطه، ويصرخ بهم: «أنتم لا تفهمون»، بصوت منكسر، بعد أن كان ساعياً إلى العظمة والحسم. «أنتم عميان وأنا مبصر.. دعوني وشأني»!

لا يتركه القرويون لشأنه، كما أنهم لا يقدّرون (بمعنى ما) فضائل القوة الخاصة التي يمتلكها.. لا تفهم المرأة التي هام بها، ورآها «أجمل شيء في الكون»، معنى الإبصار. وبالنسبة إليها، يبدو ما يصفه نونز «وكأنه تهويمات شعرية...تصيخ السمع إلى وصفه للنجوم والجبال وجمالها المُضيء، كما لو كانت تمارس نوعاً من اللذة المُدانة». ويروي ويلز: «إنها لا تصدق... وتفهم نصف ما يقول، ولكنها تشعر بسرور غامض». وعندما يعلن نونز رغبته في الزواج من «حبه المسرور بغموض»، يحتج أبوها وأهالي القرية. ويسرّ لها أبوها: «ياعزيزتي، إنه مخبول...ويعيش في أوهام، ولا يستطيع فعل أي شيء بطريقة صحيحة». وسرعان ما يؤخذ نونز إلى طبيب القرية. وبعد أن يفحصه بعناية، يعلن الطبيب رأيه بوضوح: «إنه يعاني مرضاً في دماغه». ويسأل أبو الفتاة: «ما الذي يعانيه»؟ فيرد الطبيب: «إنها تلك الأشياء الغريبة التي تُسمى عيون... عيناه مصابتان بالمرض...وبطريقة تؤثر على دماغه». ويتابع الطبيب تشخيصه قائلاً: «أعتقد أنني أستطيع القول بمقدار معقول من الثقة، إن شفاءه تماماً يحتاج إلى عملية جراحية بسيطة، تتضمن إزالة تلك الأشياء (العينين) الخاملة عنده». وينشرح والد الفتاة: «شكراً لله على نعمة العِلم». ويخبر الأهالي نونز بأن حالته تستوجب أن تُزال عيناه، كي يستطيع الزواج بالفتاة التي يحبها. وأما بقية القصة فهي معروفة تماماً لقرّاء أتش. جي. ويلز، لذا فإنني اعتذر عن عدم إكمال القصة، على الرغم من إيماني بالثقافة الحُرّة.

يحدث أحياناً أن تندمج بويضتان في رحم الأم، وتذوبا في بعضهما بعضاً. ويسمى ما ينجم عن ذلك باسم الكميّر Chimera، وهو كائن

أسطوري، له رأس أسد، وجسم شاه، وذيل حيّة. يضم جسد الكميّر، مجموعتين من الحمض النووي، ضمن الجسد ذاته. ومثلاً، قد يكون الحمض النووي في دمه مختلفاً عمّا تحتويه خلايا جلده. وكثيراً ما يصار إلى تجاهل هذا الاحتمال أثناء التحقيقات في الجرائم الغامضة.

وقبل أن أقرأ عن الكميّر، كنت لأقول: إن ذلك الأمر مستحيل. ليس من الممكن للشخص ذاته أن يمتلك نوعين من الحمض النووي في جسده. بل إن الفكرة الأساسية في الحمض النووي أنه الشيفرة التي تصنع جسد الفرد، وتعطيه خصائصه المميّزة. ومع ذلك، ثمة احتمال أن يمتلك شخصان الحمض النووي نفسه (كحال التوائم المتماثلة)، وأن يحمل الشخص ذاته نوعين مختلفين من الحمض النووي، كحال الكميّر. ومن المهم أن يعكس فهمنا لمصطلح «الشخص» هذه الحقيقة.

كلما عملتُ أكثر على فهم الصراع الحاضر بشأن حق النسخ والثقافة، والذي سميته (عن حق أحياناً ومن دونه أحياناً أخرى) «حروب حق النسخ»، تبيّن لي أن الأمر يتعلق بنوع من الكميّر. فمثلاً، في خضم المعركة عن مشاركة الملفات بين الأصدقاء «بي تو بي»، يبدو طرفا النزاع، محقّين ومخطئين في الوقت عينه. يقول أحد طرفي هذا النزاع: «تشبه المشاركة في الملفات، يافعين يتبادلان تسجيل ما لديهما من أشرطة موسيقية، وهو أمر درجنا على فعله خلال الثلاثين عاماً الماضية، من دون أن يُثار أي سؤال بصدده».. ويصح ذلك القول، ولو جزئياً. عندما أعطي أفضل أصدقائي أسطوانة مدمجة كي يسمعوها، فإن ذلك يشبه أن أرشدهم إلى خادم على الإنترنت («سيرفر») يوفر لنا إمكانية تبادل تلك الأسطوانة معاً. واستطراداً،

لا شك أن كل مدير تنفيذي في شركات تسجيل الموسيقى مارس تبادل الموسيقى مع أصدقائه، عندما كان يافعاً.

وفي المقابل، يتضمن هذا الوصف شيئاً من الخطأ. فعندما يكون الـ«سيرفر» الذي أستعمله لتبادل الموسيقى مع الأصدقاء، جزءاً من شبكة تعطي أياً كان إمكانية الدخول إليها، فعندها يبدو وكأن كلمة «أصدقاء» قد مطّت إلى أبعد من معناها، فكأنني أقول «الآلاف من أفضل أصدقائي يستطيعون تبادل الموسيقى معي»! وسواء تشاركت في شبابي الموسيقى مع أفضل أصدقائي أم لا، فالحق أننا لا نتبادل الموسيقى مع «أفضل عشرات الآلاف من الأصدقاء».

ومن ناحية أخرى، يوصف تبادل ملفات الموسيقى بأنه يشبه «التجوّل في مخزن «تاور» للأسطوانات، وأخذ أسطوانة من أحد الرفوف، والخروج بها من المخزن من دون دفع ثمن». ويصح ذلك الوصف، وإن بطريقة جزئية. إذا أطلق المغني لايل لوفِت ألبوماً موسيقياً جديداً، ثم دخلت إلى موقع «كازا» Kazaa، وحصلت عليه مجاناً، فإن ذلك يشبه إلى حدّ بعيد سرقة أسطوانة من مخزن «تاور».

ومع ذلك، ثمة فارق بين الأمرين. فعند أخذ أسطوانة من أحد رفوف «تاور»، أحمل في يدي علبة بلاستيكية، وغلافاً ورقياً، وأسطوانة معدنية، وشيئاً مادياً بإمكاني أن أضعه على أحد أرففي. واستطراداً في المقارنة، ففي حال سرقة أسطوانة من «تاور»، يعاقبني قانون ولاية كاليفورنيا بغرامة تصل إلى نحو ألف دولار. وإذا استخدمت الإنترنت كي أنزل الأغاني العشر التي تحتويها تلك الأسطوانة، فإن «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا»

ستطالبني بتعويض يفوق المليون ونصف المليون دولار!

إذاً، ليست المسألة في الطريقة التي يوصف بها الفعل نفسه من طرفين متعارضين، بل إنها كلا الأمرين معاً، أي أن ما يصفه موقع «كازا» صحيح، وكذلك الحال بالنسبة لوصف «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا». ونصل إلى وضع يشبه الكميَّر. وبدل الاكتفاء بنفي صحة أحد الطرفين، يمكن التفكير بأن كليهما محق، ثم البدء في طريقة للتعامل مع هذا الوضع.. بالأحرى مع هذا الكميَّر. ما قوانين التعامل

معه؟ من المستطاع الرد على السؤال بنفي وجود الكميَّر. ونستطيع الانحياز إلى «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا»، ونعتبر أن كل مشاركة في ملفات الموسيقى عبر الإنترنت هي جرم.. نستطيع رفع دعاوى لنطالب العائلات بدفع ملايين الدولارات، لأن أولادهم استعملوا كمبيوتر العائلة في إنزال الموسيقى من الإنترنت. كما نستطيع مطالبة الجامعات بأن تراقب كل ما يتحرك على شبكاتها الداخلية، للتأكد من أن أحداً لا يحصل على الموسيقى عبر الإنترنت. ربما بدت هذه المقترحات متطرفة، ولكنها مورست فعلياً[2].

وفي المقابل، بإمكاننا أن نتعامل مع هذه المسألة على الطريقة التي يتوقع الشباب أن نتعامل بها.. يمكننا ان نبيح عمليات إنزال الموسيقى عبر الإنترنت كافة. لنقم بإلغاء العقوبات على تجاوز قانون النسخ، ولنُبِح كلياً نشر المحتوى المنسوخ عبر الإنترنت.. لتكن مشاركة الملفات مثل النميمة، بمعنى أنها شيء تقيّده قيم المجتمع، وليس القانون.

كلا الموقفين ممكن. وأعتقد أن كليهما خطأ. فبدل تبني أحد هذين

الموقفين المتطرفين، يمكننا الاعتماد على أشياء صحيحة عند الطرفين. في نهاية هذا الكتاب، سأرسم مخططاً لنظام يؤدي إلى حل من هذا النوع، ولكني سأحاول في الفصل التالي أن أُظهر مدى بشاعة تبني سياسة متصلبة، قوامها ألّا تسامح على الاطلاق. أعتقد أن كلا التطرّفين هو أسوأ من تبني موقف معقول، ولكني أعتقد أيضاً أن سياسة «صفر تسامح» هي الأسوأ بين هذين التطرّفين.

ومع ذلك، تميل الحكومة الأمريكية باطراد إلى تبني سياسة «صفر تسامح». وفي خضم الفوضى التي خلقتها الإنترنت، تُطبّق عمليات غير عادية من الاستيلاء على الأراضي، ويجري تحويل القانون والتكنولوجيا ليصبّا حصرياً في مصلحة مالكي المحتوى، وليعطياهم سيطرة على الثقافة، لم تكن لهم من قبل على الإطلاق. وفي جو التطرّف هذا، تضيع فرص هائلة للابتكار والإبداع.

لا أتحدث عن يافع «يسرق» موسيقى، بل أفكّر في الإبداع تجارياً، وثقافياً والذي أضرّت به الحرب على «القرْصَنَة». لم نر من قبل وضعاً ينتشر فيه الإبداع بقوة بين المواطنين، كالحال راهناً، بل إن ذلك مجرد بداية لما تستطيع قوة الإنترنت أن تنشره. وعلى الرغم من ذلك، شهدت الإنترنت حاضراً، نهاية لدورة أولى من قدرة الإبداع على استعمال التكنولوجيا في نشر المحتوى. ويتحمل القانون مسؤولية هذه النهاية. وينتقد نائب مدير موقع «إي ميوزيك. كوم» emusic.com، تشدّد «قانون الألفية لحقوق الملكية الرقمية» في حماية المحتوى المحمي بحق النسخ، قائلاً:

يعارض موقع «إي ميوزيك.كوم» قرْصَنَة الموسيقى. نحن

موزعون للمحتوى المحمي بحق النسخ، ونهتم بحماية تلك الحقوق. وفي المقابل، نعتقد ان تشييد حصن مغلق على الماركات المُسجلّة للشركات الكبرى، ليس الطريق الوحيدة لحماية حقوق النسخ ومصالحها، وليس بالضرورة الحل الأفضل. إنه ببساطة، رد مُبكّر جداً على مسألة معقّدة. تستطيع قوى السوق بتفاعلاتها طبيعياً، أن ترسم نموذجاً مختلفاً للصناعة الرقمية. إن هذه النقطة فائقة الأهمية.. إن ما تتخذه الصناعة من قرارات بشأن خياراتها بالنسبة لهذه النُظُم، يرسم شكل الإعلام العام الرقمي، وطريقة انتشاره. ويؤثر هذا بصورة مباشرة على الخيارات المتاحة للجمهور، في ما يتعلق بسهولة الوصول إلى الإعلام الرقمي، وكذلك الحال بالنسبة للأدوات المطلوبة في عملية الوصول أيضاً. ويؤدي اتخاذ قرارات سيئة في هذه المرحلة المبكرة للإعلام الرقمي، إلى تأخير نمو ذلك الإعلام، ما يضر بمصالح الجميع»[3].

في أبريل/ نيسان من عام 2001، اشترت شركة «فيفاندي يونيفرسال» Vivandi Universal العملاقة، موقع «إي ميوزيك»، ما أدى إلى تبدّل موقف ذلك الموقع من مسألة تبادل الموسيقى!

لن توصل معاكسة تقاليد التسامح في الثقافة الأمريكية، إلى ضرب القَرْصَنَة، بل إنها تُضحّي بقيم مهمة في الثقافة، وتقتل فرصاً قيّمة كثيرة.

الفصل الثاني عشر: أضرار

كي تحارب «القرْصَنة»، وكي تحمي «المُلكيّة»، أطلقت صناعة المحتوى حرباً. وبأثر من مجموعات الضغط، وحملات تمويل الانتخابات، دخلت الحكومة الأمريكية طرفاً في هذه الحرب. ومثل كل حرب، هناك أضرار مباشرة وأخرى جانبية. ومثل كل حرب تسعى إلى المنع، تصيب تلك الأضرار الشعب نفسه.

في الفصول السابقة، سعيتُ إلى وصف آثار هذه الحرب، وخصوصاً تأثيراتها على الثقافة الحُرّة. سأحاول الآن تحويل ما وصفته إلى مناقشة. ولنبدأ بسؤال: هل هذه الحرب مبرّرة؟

بالنسبة لي، هذه الحرب ليست مبرّرة. فليس من سبب وجيه يدعو القانون إلى أن يعمد وللمرّة الأولى، إلى الدفاع عن القديم في وجه الجديد، في الوقت الذي وصل فيه نوع المُلكيّة المُسمى «مُلكيّة فكريّة» إلى أقصى حدوده في التاريخ الأمريكي. ورغم ذلك، لا تبدو قوة هذه المُلكيّة إيجابية من وجهة نظر الحسّ العام المشترك. لا يزال الحسّ العام المشترك ضد آل كوسبي (انظر المدخل)، وضد صناعة المحتوى. ولا تزال أصداء المزاعم المتطرفة عن السيطرة باسم المُلكيّة، تسمع بقوة، ولا يزال الرفض غير

النقدي للـ«قرْصَنَة» يخدم تلك المزاعم.

ستترتب نتائج كثيرة على الاستمرار في هذه الحرب، وسأصف ثلاثاً منها. لربما وصفت هذه الثلاث بأنها غير متعمدة.. أنا واثق بأن ثالثتها غير متعمدة، ولكني أقل ثقة بالنسبة للاثنتين الأوليين. إذ تحميان نسخة معاصرة من «راديو كوربوريشن أوف أمريكا» (انظر المدخل)، ولكن من دون وجود من هم مثل هوارد أرمسترونغ، كي يناهضوا احتكاريي الثقافة المعاصرة.

تقييد المُبدعين

خلال السنوات العشر المقبلة، شنشهد انفجاراً في التقنيات الرقمية، التي ستُمكّن معظم الناس من التقاط المحتوى والمشاركة فيه. ومنذ فجر الإنسانية، دأب الناس على التقاط المحتوى ومشاركته. وبفضل ذلك، فنحن نتعلم ونتواصل، ولكن التقاط المحتوى الرقمي ومشاركته، صارا أمراً مختلفاً. فأنت تستطيع أن ترسل بريداً إلكترونياً فيه نكتة شاهدتها في مسلسل «كوميدي سنترال» أو ربما أرسلت فيديو قصيراً عنها. وبإمكانك أن تكتب مقالاً عن التناقضات في مقولات السياسيين الذين تكرههم، أو تصنع فيلماً قصيراً عنهم يضع كل حجة أمام ما ينقضها. وتستطيع كتابة قصيدة للتعبير عن حبك، أو حتى أن ترسل وصلة إلكترونية لمجموعة من الأغاني لمطربك المفضل، مأخوذه من مكتبتك، ثم تنشرها على الإنترنت.

وبصورة جزئية، يشكّل هذا «الالتقاط والمشاركة» امتداداً لتقليد أصيل في ثقافتنا، ولكنه يتضمن شيئاً جديداً أيضاً. ثمة خيط يصله بتجربة كوداك

(انظر الفصل الثاني)، ولكنه يتجاوز تقنياتها مُفجراً حدودها. إذ تعد التقنية الرقمية في «الالتقاط والمشاركة» بعالَم هائلٍ من التنوع في الإبداع، الذي يمكن مشاركته بسهولة، على نطاق واسع. ومع تطبيق الإبداع على الديمقراطية، يتاح لشرائح متنوّعة من المواطنين استعمال التقنية في التعبير والنقد، وبالتالي المشاركة في الثقافة بصورة واسعة.

إذاً، أعطتنا التكنولوجيا فرصة لإنجاز شيء حيال الثقافة، لم يكن متاحاً من قبل سوى لقلة من الأفراد في مجموعات صغيرة ومعزولة عن الآخرين.

فكّر في رجل مسنّ يروي قصصاً لجيرانه، ثم تخيّل أنه يستطيع إخبار العالم بأسره تلك القصص. ولكن، ثمة شرط لتحقيق ذلك كله، يتمثل في جعل تلك النشاطات مشروعة. في ظل النظام الحالي من القوانين، لا تكون هذه الأمور مشروعة.. إنس لبرهة مسألة المشاركة في الملفات، وفكر في المجموعة الرائعة من المواقع الرقمية التي انتقيتها وجمعتها ضمن قائمة المواقع المفضلة لديك. ربما تشمل تلك القائمة مواقع على الإنترنت تقدّم قصص المسلسلات التلفزيونية القديمة، أو تعرض كتالوغاً عن أشرطة الكرتون من ستينات القرن الماضي، أو تُعلّم مزج الصور مع الأصوات لصنع أشرطة تنتقد الساسة، أو تجمع مقالات من الصحف عن موضوعات خبيئة في العلوم والثقافة. هنالك كمية ضخمة من الأعمال الإبداعية المنتشرة عبر الإنترنت، ولكن القانون الراهن صُمّم لجعلها غير شرعية.

سيعمل هذا المعطى على تجميد أوصال الإبداع، كما تظهر الأمثلة المتكاثرة عن السعي إلى فرض غرامات باهظة على تجاوزات هينة وغير مُحدّدة المعالم. ومن المستحيل الحصول على صورة واضحة عن المسموح

به، والمنهي عنه، مع زيادة مفرطة في قسوة الغرامات. لنتذكر أن «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا» هدّدت أربعة طلاب (جِس جوردن وثلاثة من زملائه) بغرامات يصل مجموعها إلى نحو 98 بليون دولار، بسبب صنعهم محركاً للبحث يسمح بنسخ الأغاني (راجع الفصل الثالث). وعلى الرغم من ذلك، لم تتلق شركة «ورلد كوم» World- Com، التي غشّت المستثمرين بمبلغ 11 بليون دولار، ما أدى إلى خسارة الأسواق قرابة 200 بليون دولار، سوى عقوبة مقدارها 750 مليون دولار[1]. **(في عام 2003، اهتزت الأسواق الأمريكية وبورصاتها على خلفية الكشف عن تلاعب مجموعة من الشركات العملاقة، وخصوصاً في مجال المعلوماتية، بحساباتها، وأنها تخدع الجمهور بتحايل يُضخّم أرقام أصولها، ومبيعاتها، وأرباحها. وكانت شركة «ورلد كوم» من أبرز أسماء تلك الفضيحة، التي ضمت شركات أخرى خارج قطاع المعلوماتية والاتصالات، وخصوصاً شركة «إنرون»– المترجم).**

وفي ظل التشريعات التي يتداولها الكونغرس راهناً، يعاقب طبيب إذا بتر رجلاً سليمة، بمبلغ لا يتجاوز ربع مليون دولار، لقاء الألم والمعاناة[2]. هل تتفق هذه المفارقات مع الحسّ العام المشترك؟ هل يُقبل أن تفرض عقوبة باهظة بشكل أسطوري على من يُنزل أغنيتين من الإنترنت، تصل إلى أضعاف ما يُفرض على طبيب حين يتحوّل جزّاراً لمريضه؟

إذا رُبط هذا التخبّط في القوانين بالغرامات الباهظة فإن المحصلة تأتي على هيئة هدر فيوض من الإبداع.. إما بفعل عدم الجرأة على ممارسته، أو لممارسته بشكل غير مُعلن.

إن هذه الأوضاع عينها تجعل الاعتماد على النطاق العام في بناء الأعمال،

أمراً مستحيلاً، ذلك أن حدود النطاق العام صُمّمت كي تكون غير واضحة.

وفي الوضع الراهن، لا تسمح القوانين بالإبداع إلّا لمن يملك القدرة على تقديم الأموال. ومثلما كانت الحال في الاتحاد السوفييتي السابق، وإن لأسباب مختلفة كلياً، سنشهد عالماً من الفن السريّ، ليس بأثرٍ من طغيان القمع، بل لأن خلق عمل فني بات أمراً مُداناً في القوانين السارية حاضراً. ولن يتأخر الأمر، بل إنه ابتدأ فعلياً. إذ ظهرت في الولايات المتحدة معارض متنقلة لـ«الفن غير الشرعي»[3]. ما هو غير الشرعي في تلك الأعمال؟ إن اللاشرعية تكمن في مزج ثقافة حاضرة تحيط بنا، مع أفكار وتمثيلات فنية، تتسم بطابع النقد أو التأمل. يرجع جزء من المخاوف بشأن اللاشرعية، إلى التغيّرات التي حاقت بقانون حق النسخ، على النحو الذي عرضته تفصيلياً في الفصل العاشر. والحق أن الأمر الأكثر أهمية من تلك التغيّرات، هو السهولة الفائقة في تتبع الاختراقات. وفي عام 2002، اكتشف مستخدمو نظام التشارك في الملفات تلك السهولة، وأدركوا أن ملاّك حق النسخ يستسهلون الذهاب إلى المحاكم، حيث يجبر مشغلو خوادم الإنترنت على إعطاء معلومات دقيقة عن الأشخاص، وما حصلوا عليه من محتوى عبر الإنترنت. وعبر التاريخ كله، لم يقلق عمال الطلاء بأن عملهم ربما شكّل تعدياً على أعمال الآخرين. ومع الإنترنت، يملأ القلق الطلائين المعاصرين، ممن يستخدمون برنامج «فوتوشوب» **PhotoShop**، ويتشاركون في الملفات عبر الشبكة الإلكترونية الدولية. إن الصور في كل مكان، ولكن الصور الوحيدة التي يمكن استخدامها بأمان هي تلك التي تُشترى من شركة «كوربيز» أو ما يشبهها. ومع الشراء، تأتي الرقابة. هنالك سوق حُرّة لأقلام

الرصاص، ولا يساور أحد القلق من أثرها على الإبداع. إلا أنه، مع سوقٍ مقيّدة ومحتكرة للأيقونات، تنعدم حرّية تحويرها والاستفادة منها.

يغفل المحامون غالباً عن ملاحظة هذا الأمر، لأنهم ليسوا ميّالين إلى التجريب. وقد وصفتُ في الفصل السابع، قصة الفيلم الوثائقي، الذي صنعه «جون إلس». ورويت تلك القصة تكراراً ومراراً لمحامين، وغالباً ما جاء ردّهم بأن ما فعله «إلس» يندرج تحت بند الاستخدام العادل، وأنني مخطئ إذ أطلب أن يُنظّم القانون ذلك النوع من الممارسة.

ولكن معنى الاستخدام العادل في أمريكا هو أن تستأجر محامياً للدفاع عن حقّك في الإبداع. ولأن المحامين يحبون النسيان، فإن طريقة دفاع النظام القضائي الأمريكي عن حق الاستخدام العادل، تتميز بسوء مذهل. إذ يكلفّ الاستخدام العادل كثيراً، ويتحقّق ببطء، وما يجري تحصيله لا يتصل بعدالة المطلب، إلا في أحوال قليلة. يستطيع الأغنياء تحمّل النظام القضائي، وأما بالنسبة للآخرين، فذلك النظام مُخجل في بلد يفخر دوماً بحكم القانون.

يستطيع المحامون، والقضاة أن يقولوا لأنفسهم إن الاستعمال العادل يؤمن «مساحة للتنفس» بين التقييد قانونياً والوصول الذي يجدر بالقانون أن يبيحه. وعملياً، يبدو الاستعمال العادل مقياساً لمدى فقدان النظام القانوني صلته مع الواقع. إن القوانين التي يفرضها الناشرون على الكُتّاب.. وموزّعو الأفلام على صُنّاعها.. والصحف على الصحافيين، هي التي تُنظّم الإبداع فعلياً. ولا تملك هذه القوانين سوى صلة ضئيلة مع «القانون» بالمعنى المستقر في نفوس القضاة.

والحق أننا نعيش في عالم تتهدّد فيه غرامة بقيمة 150 ألف دولار كل من يقدم على اختراق حق النسخ مهما كان اختراقه ضئيلاً، وذلك لأن الدفاع عن مثل هذا الاختراق يتكلف آلاف الدولارات، وحيث لا يستعيد من أُدين بطريقة الخطأ، شيئاً من كلفة دفاعه عن نفسه. ففي عالم كهذا، تمرّر بغرابة مذهلة، قيود قانونية واسعة لإخراس الأصوات والإبداع، تحت اسم «حق النسخ». وفي هذا العالم ذاته، يقتضي الأمر عماء مدروساً، كي يستمر الناس في الاعتقاد أنهم يعيشون في ظل ثقافة حُرّة.

وذات مرّة، أخبرني جآد هوروفيتش، وهو رجل أعمال يحرّك شركة «بايب لاين فيديو»، ما يلي:

> «إننا بصدد خسارة مستمرة لفرص الإبداع، بل إننا نبعثرها ذات اليمين وذات الشمال. إذ يُجبر المُبدعون على عدم التعبير عن أنفسهم، ولا يجري التعبير عن الأفكار. وهنالك الكثير من المحتوى الذي يجب خلقه، ولكنه لن يوزّع إذا أبصر النور. وحتى إذا صُنع، فلن يمر عبر الشركات الكبرى للميديا، إلا إذا تلقيت رسالة من محامي الشركة تقول: «إن هذا المحتوى أعطي الضوء الأخضر». بل إنه لن يُبثّ حتى من محطة عامة.. إن البث هو النقطة التي يجري التحكّم فيها بقوة».

تقييد المُبتَكِرين

ربما لم يكن الكلام في المقاطع السابقة مقنعاً بشكلٍ كافٍ. وربما تستطيع القول: لا أحد يمنع الفنانين من الكلام، وان وجهات النظر التي تنتقد كل شيء تقريباً موجودة طوال الوقت في وسائل الإعلام. إن كان أمرك كذلك،

فالأرجح أن الكلمات السابقة لم تثر اهتمامك، وربما أدرجتها ضمن الاحتجاج اليساري المألوف على النظام. ولكن هناك شيئاً في هذه المسألة، التي لا علاقة لها باليسار، بل يستطيع أن يكتبها حتى الأشد حماسة بين المدافعين عن إيديولوجيا السوق. تستطيع مثلاً أن تضع عبارة «سوق حُرّة» في الأماكن التي تحدثتُ فيها عن «الثقافة الحُرّة». والحال أن المسألة نفسها في الحالين كليهما (الثقافة الحُرّة والسوق الحُرّة)، رغم أن المصالح التي تؤثر في الثقافة أشد عمقاً.

إن الإدانة التي كنت أوجهها في الصفحات السابقة لقوانين الثقافة، هي ذاتها التي يسوقها المدافعون عن السوق الحُرّة ضد القوانين التي تقيّد السوق. وبالطبع، يسلّم الجميع بضرورة وجود نوع من التنظيم للأسواق، ضمن الحدّ الأدنى بالطبع، إذ نحتاج إلى قوانين ترعى المُلكيّة والعقود، كما نحتاج إلى محاكم كي تشرف على تنفيذ الأمرين السابقين. وعلى غرار ذلك، في سياق النقاش عن الصدّد، يسلّم الجميع بضرورة وجود نوع من الإطار لتنظيم حق النسخ. ولكن هناك إصراراً في الحالين كليهما على القول: إن التسليم بضرورة وجود قوانين وتنظيم، لا يعني التسليم بفرض ضوابط على طول الخط، ولا القول إنه كلما زادت الضوابط كانت الأمور أفضل. وفي الحالين كليهما، يجري الانتباه إلى الطُرُق التي تعطي فيها القوانين قوة للشركات الصناعية الكبرى، كي تحمي نفسها من منافسيها المستقبليين.

ويظهر التحوّل الدراماتيكي في القوانين، باتجاه إعطاء الشركات العملاقة القدرة على حماية نفسها من منافسيها المحتملين في المستقبل، باعتبار ذلك العنصر الأشد تأثيراً، كما شرحت في الفصل العاشر.

ويتضافر التأثير الناجم عن التهديد بالغرامات الضخمة، مع التوسيع الغرائبي لحدود قانون حق النسخ، كي يضعا المبدعين الراغبين في الابتكار أمام مخرج وحيد، يتمثل في الحصول على موافقة الجيل السابق من شركات الصناعة باعتبارها المهيمنة على مسار الأمور حاضراً. جرى إفهام هذه الخلاصة للجميع، عبر سلسلة من القضايا المتلاحقة، التي حملت الرسالة ذاتها دوماً. ووصف هانك بيري المدير التنفيذي السابق لموقع «نابستر»، هذا الدرس بأنه يشبه إلقاء «غطاء ذري» على وادي السليكون. سأضرب مثلاً على هذا الدرس، بقصة كنت قد عرضتُ بداياتها في كتابي «مستقبل الأفكار»، ولكني لم أتوقع ان تتفاقم مجرياتها إلى الحدّ الذي بلغته فعلياً.

ففي عام 1997، أطلق مايكل روبرتس شركة «أم بي 3. كوم» .MP3 com، التي عزمت على تغيير صناعة الموسيقى، حيث لم يقتصر هدفها على كيفية إيجاد سُبُل أكثر سهولة للوصول إلى المحتوى، بل تعدى ذلك لصنع طُرُق أشد بساطة في صناعة المحتوى أيضاً. وعلى عكس الشركات الكبرى في هذه الصناعة، منحت شركة «أم بي 3.كوم» للمبدعين درباً لتوزيع إبداعاتهم، من دون أن يتطلب الأمر احتكار أولئك المُبدعين. وكي تصل إلى غايتها عملياً، احتاجت «أم بي3.كوم» إلى طريقة موثوقة في إسداء النصح للجمهور بصدد المقطوعات الموسيقية. وفكّرت في موازنة التفضيلات المعبّر عنها من قِبل الجمهور، مع ترشيحات لفنانين جُدد. فمثلاً، يمكن القول لمن يحبون لايل لوفت إنهم سيستمتعون بموسيقى «بوني رايت». وقد اقتضى تنفيذ هذه الفكرة، إيجاد طريقة سهلة لجمع المعلومات عن تفضيلات الجمهور. فقد ابتكرت «أم بي3.كوم» طريقة بارعة في جمع

المعلومات عن هذه التفضيلات. وفي يناير/ كانون الثاني من عام 2000، أطلقت الشركة خدمة سمتها «ماي.ام بي3.كوم»، وأرفقتها ببرنامج مجاني، يُوضع على كمبيوتر المستخدم، بحيث يتعرف على الأسطوانات المدمجة، التي يشغلها ذلك الشخص على حاسوبه، ثم يوفّر المحتوى ذاته عبر موقع «أم بي3.كوم». ولنقل إنك وضعت أسطوانة مُدمجة أثناء وجودك في المنزل للمغني جيل سوبيل. فسيتعرف البرنامج الذي منحته لك شركة «أم بي3.كوم»، مجاناً على تلك الأسطوانة. وعندما تتصل بالإنترنت، يوصلك إلى ملف موسيقي فيه تلك الأسطوانة ذاتها. وبقول مختصر، يعمل البرنامج وكأنه آلة أسطوانات ترافقك عبر الإنترنت.

لا شك أن بعض الناس ربما يسيئون استعمال هذا البرنامج كي ينسخوا محتوى بصورة غير شرعية. ولكن هذا الاحتمال قائم، مع برنامج «ماي.أم بي3.كوم» أو من دونه.

وفي المقابل، تهدف خدمة «ماي.أم بي3.كوم» إلى إعطاء المستعملين منفذاً إلى المحتوى الذي يمتلكونه، بالتأكد من أنهم اشتروا الأسطوانة، وكذلك اكتشاف المحتويات المحببة إلى الناس. وزوّدت شركة «أم بي3.كوم» موقعها بأرشيف من 50 ألف أسطوانة مدمجة. ومن الناحية النظرية، كان يمكن للشركة الحصول على المحتوى عبر تحميله من أسطوانات مستخدمي برنامجها، ولكنه أمر يستغرق كثيراً من الوقت، إضافة إلى إمكان تحميل أسطوانات ذات نوعية رديئة. ولذلك، فضّلت الشركة أن تشتري 50 ألف أسطوانة من المخازن، ثم تشرع في إعداد نسخ عنها. كما حرصت على ألا تعطي المحتوى إلا لمن اشترى أسطوانة أصلية. إذاً، خصّصت

الخمسين ألف أسطوانة لخدمة أولئك الذين اشتروا أسطوانات فعلياً.

وبعد تسعة أيام من بدء عمل خدمة «ماي.أم بي3.كوم»، عمدت الشركات الخمس الكبرى في الموسيقى، بقيادة «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا»، إلى رفع دعوى قضائية ضد شركة «أم بي3.كوم». واستطاعت الأخيرة أن تسوي الأمور مع أربع من الشركات العملاقة الخمس. وبعد 9 شهور، وجد قاضٍ فيدرالي أن «أم بي3.كوم» اعتدت على حقوق الشركة الخامسة. وإذ طبق القانون على ذلك التعدي، فقد فرض القاضي غرامة على «أم بي3.كوم» قيمتها 118 مليون دولار! وتفاوضت «أم بي3.كوم»، فتوصلت إلى تسوية مع «فيفاندي يونيفرسال» العملاقة، قيمتها 54 مليون دولار. وبعد سنة، اشترت «فيفاندي» شركة «أم بي3. كوم». وبعدها، استدارت «فيفاندي» في الاتجاه الآخر، ورفعت دعوى قضائية بسوء الممارسة ضد محاميها الذين أعربوا عن ثقتهم بأن الخدمة التي قدّمتها شركة «أم بي3.كوم» يمكن أن تنسجم مع قانون حق النسخ. وادّعت الشركة أنه كان من الواضح أن المحاكم ستجد تلك الخدمة غير قانونية، وبالتالي استهدفت الدعوى، إخراس صوت أي محام تجرأ على قول إن قانون حق النسخ يمكن ان يكون أقل تقييداً مما تتطلبه الشركات العملاقة! لم تدم تلك الدعوى طويلاً، بل طُوِيَت بمجرد أن خمد اهتمام الإعلام بصفقة شراء «أم بي3.كوم». ومن الواضح أن الدعوى بعثت برسالة واضحة إلى المحامين الذين يعطون استشارات إلى موكليهم. وفي فحوى الرسالة أن الموكل لن يعاني وحده، عند التعرض لعملاقة صناعة المحتوى، بل إن النيران ستصيب المحامين أيضاً! وكل من يخطر على باله أن القانون

يجب أن يكون أقل تقييداً، سيعرف أن لهذا الرأي كلفته على حياته المهنية ومستقبله.

لم تقتصر هذه الاستراتيجية على المحامين. ففي أبريل/ نيسان عام 2003، رفعت «فيفاندي يونيفرسال» و«إي أم أي» دعوى قضائية ضد جون هامر، وهانك بيري وهما على التوالي المؤسس والشريك العام لـ «هامر وينبلاد»، وهي شركة استثمارية قامت بتمويل موقع «نابستر» في مرحلة ما من تطوّره[4]. وقد ادعت الشركتان أن هذين الشخصين كانا على دراية بأنه من حق صناعة المحتوى أن تسيطر على تطوّر تلك الصناعة. وبالتالي، ادّعي أنهما بشخصيهما يتحملان مسؤولية تمويل شركة تبيّن لاحقاً أن عملها فيه تجاوز كبير للقانون. ومرّة أخرى، تكاد فحوى تلك الدعوى أن تشفّ عن نفسها: على كل شركة استثمار أن تعرف أن تمويلها لشركة لا يتفق عملها مع رغبات عملاقة صناعة المحتوى، فيه مخاطرة بمكانتها في السوق، وفي المحاكم أيضاً. إن تجرأت على اللعب مع الديناصورات، فلن تخسر شركتك وحدها، بل ستُعاني الأمرّين في أروقة القضاء أيضاً.

إلى هذا الحدّ بلغ مستوى التطرّف راهناً، حيث بات صُنّاع السيّارات يخشون أن يتبنوا تقنية قد يتبيّن لاحقاً أنها لا تنال رضا عملاقة صناعة المحتوى. وفي مقال له في مجلة «بيزنيس 2،0»، كتب راف نيدلمان عن نقاشات تدور في شركة «بي أم دبليو» الشهيرة، قائلاً:

> «سألتُ لماذا، مع كل قدرة الأدوات الرقمية على التخزين، وأيضاً قوة كمبيوتر السيارة، لا توضع أدوات لتشغيل ملفات «أم بي3». وأُخبِرتُ بأن مهندسي «بي أم دبليو» في ألمانيا صمّموا سيارة فيها

أداة لتشغيل ملفات «أم بي3»، ولكن قسمي التسويق والشؤون القانونية، لم يرتاحا لهذا الخيار. ولغاية منتصف عام 2003، لم تُبع سيارة في الولايات المتحدة تتمتع بتلك الميزة...»[5].

إنه عالم المافيا، حيث يسود شعار «حياتك أو مالك»، والذي تتحكم فيه فعلياً، التهديدات المؤيّدة بالقوة التي بات القانون يعطيها لمُلاّك حق النسخ. إنه نظام يسير بالضرورة نحو خنق الابتكار، وحيث يصعب إطلاق شركة، خصوصاً إن كانت ستُواجه دوماً بسيف المقاضاة والدعاوى القانونية.

ليس المطلوب أن نقبل بالاستثمار في أعمال غير شرعية، إلا أنه يجب فتح النقاش حول المقصود بمصطلح «غير شرعي». ثمة فوضى هائلة في القوانين راهناً، ولا توجد طريقة مضمونة لمعرفة كيفية تطبيقها على التقنيات الجديدة. وقد سارت الأمور حتى هذه اللحظة باتجاه معاكس للتقاليد الأمريكية في التبصّر قانونياً، بالترافق مع تبني فرض غرامات مذهلة الضخامة، ما ولّد كثيراً من الارتياب مع ميل إلى التشدّد. لنفترض أننا جعلنا الإعدام عقوبة لمخالفة قوانين السير، فلن نسجل الكثير من تلك العقوبة، لكن حركة السير ستخف كثيراً إلى حدّ الإضرار بالصالح العام. يشبه ذلك ما يحدث مع الابتكار.. إذا جعلنا العقوبات باهظة دوماً، فسنحصل على ابتكار أقل.

وهنا يبرز مفهوم «الاستعمال العادل». إذا استمر القانون في تشدده الوحشي، فسيقود ذلك إلى اختناق مُمَنْهَج للابتكار والإبداع. يوفر القانون حماية لحفنة من الشركات، ومجموعة من المبدعين، لكنه يؤذي الصناعة والإبداع عموماً. تعتمد الأسواق الحُرّة، والثقافة الحُرّة على المنافسة النابضة

والقوية.. وتخنق القوانين حاضراً هذا النوع من المنافسة، ويؤدي ذلك إلى نشر ثقافة مسيطر عليها، ومملوءة بالقيود، مثلما تصنع القيود القانونية الكثيرة، أسواقاً مسيطراً عليها بشدة.

ومثّلت ثقافة الأذونات، الخطوة الأولى في الوصول إلى هذا الوضع المثقل، عبر القيود التي أثقلت على الإبداع. وتعني ثقافة الأذونات، أن يهرع المبتكر إلى المحامي، قبل تفكيره في الابتكار. لست ضد المحامين بالطبع، طالما أنهم يقفون في المكان الصحيح. (**تجدر ملاحظة أن الكاتب محامٍ أيضاً- المترجم**). لكن مهنتنا فقدت الإحساس بالمكان والحدود. وكذلك فقد قادة مهنتنا الإحساس بالثمن الباهظ الذي تفرضه مهنتنا على الآخرين، وأن انعدام الكفاءة أمر محرج لتقاليدنا. وإذ أعتقدُ أن مهنتنا يجب أن تفعل كل ما باستطاعتها كي تجعل القانون أكثر كفاءة، كذلك يتوجب عليها بذل كل جهد ممكن كيلا تتوسع ذراع القانون كي تطاول ما لا جدوى منه.

وتحمل ثقافة الأذونات في طياتها أيضاً، الأكلاف العالية للتقاضي والمرافعات القانونية، ما يكفي لدفن مروحة واسعة من الإبداع.

يضع الارتياب ثقلاً على الابتكار. وهناك عبء آخر يعمل بصورة أكثر مباشرة، يتمثّل في سعي كثير من شركات المحتوى إلى استعمال القانون لتقييد تقنيات الإنترنت بطريقة مباشرة، توخياً لمزيد من الحماية لما تنتجه من المحتوى. ويُفهم ذلك الأمر كرد مباشر على كفاءة الإنترنت في نشر المحتوى، بل تقف هذه الكفاءة في أساس هندسة الإنترنت. وتنظر شركات المحتوى إلى هذه الكفاءة باعتبارها «حشرة مزعجة». ومع انتشار المحتوى بكفاءة، يصبح من الصعب على الموزّعين التحكّم به. وثمة رد فعل واضح

على هذه الكفاءة يتمثل في جعل الإنترنت أقل كفاءة. فإذا أتاحت الإنترنت «القرْصَنَة»، يأتي الرد على هيئة وضع أغلال تلك الشبكة. من المستطاع إيراد مجموعة كبيرة من الأمثلة على التشريعات التي تخدم هذا النوع من الرد. وبتأثير من صناعة المحتوى، هدد بعض أعضاء الكونغرس بسن تشريعات تفرض على كل كمبيوتر أن يتعرّف على درجة حماية المحتوى، مع عدم التعامل مع المحتوى غير المحمي قانونياً[6]. وسبق للكونغرس أن أطلق حملة لمعرفة جدوى فرض «إشارة بث» على أي أداة تقدر على بث أشرطة فيديو رقمياً (الكمبيوتر)، مع تعطيل نسخ المحتوى الذي تعلوه تلك الإشارة. واقترح أعضاء آخرون في الكونغرس، تحصين مقدّمي المحتوى ضد العقوبات قانونياً، إذا ما ابتكروا تقنية تُطارد مخترقي حق النسخ، وتُعطّل حواسيبهم وآلاتهم[7].

وبالنسبة لبعضهم، قد تبدو هذه القوانين منطقية: إذا كانت المشكلة في البرامج الرقمية وشيفرتها، فلماذا لا تُصنع برامج وشيفرة تزيلانها؟ وفي المقابل، إن أي تشريع عن البنية التحتية للتقنية، سيجد نفسه مرغماً على التساوق مع التقنيات الموجودة راهناً. ويعني ذلك أنه يستطيع فرض قيود تتسم بالكفاءة على التقنية الموجودة حاضراً، ولكنه يصبح من دون جدوى مع تطوّر التقنيات وتغيّرها.

في مارس/ آذار عام 2002، حاول ائتلاف من شركات التكنولوجيا، قادته شركة «إنتل» **Intel**، عملاق صناعة رقاقات الكمبيوتر، أن يوضّح للكونغرس مدى الضرر الذي تسببه تلك القوانين[8]. ولم ترتكز محاججات هذا الائتلاف على القول بعدم حماية حق النسخ، بل على القول إن تلك

القوانين تسبب من الضرر أكثر مما تفيد.

هناك طريقة واضحة أخرى عن مدى الأذى الذي يحيق بالابتكار بأثر من الحرب على ما يسمى «قرْصَنَة»، وهي طريقة مألوفة لأنصار الأسواق الحُرّة أيضاً.

ربما كان حق النسخ مُلكيّة، لكنه ليس كالمُلكيّات كلها. إنه قيد قانوني، يستفيد بعضهم منه، ويتضرّر آخرون. وإذا عمل بصورة صحيحة، فإنه يحمي المُبدعين ويؤذي المتطفلين. وإذا سار بطريقة خاطئة، فإنه يعمل لخدمة الأكثر قوة بحيث يمكّنه من دحر منافسيه.

وقد وصفتُ في الفصل العاشر، كيف يعمل حق النسخ مثل قيد قانوني، وعلى غرار ذلك فعلت جيسكا ليتمان في كتابها «حق النسخ رقمياً» Digital Copyright[9]. وفي كلا الحالين، ظهر تقويم يقول: إن ذلك الحق لم يكن سيئاً تاريخياً. وكما أوردتُ في الفصل العاشر، فمع وصول التقنيات الجديدة، عمد الكونغرس إلى إيجاد نوع من التوازن، الذي هدف إلى حماية الجديد من القديم. وشكّلت الرُخَص القانونية أو الإجبارية، جزءاً من تلك الاستراتيجية. كما مثّل الاستعمال الحُرّ (كالحال مع مسجّلات الفيديو)، جزءاً آخر منها. وتبدّل ذلك النمط من الانحياز إلى التقنيات الجديدة راهناً مع صعود الإنترنت. فبدل إيجاد توازن بين متطلّبات التكنولوجيا الجديدة والحقوق الشرعية لمُبدعي المحتوى، عمد الكونغرس والقضاء إلى فرض قيود قانونية من شأنها أن تؤثر بطريقة تخنق الجديد من شدّة انحيازهما لمصلحة القديم.

وجاءت ردود فعل القضاء شبه موحّدة[10]. إذ جاءت صورة مطابقة

لتهديدات الكونغرس وقراراته.. لن أقدّم إثباتاً لهذه الردود[11]، ويكفي إيراد مثال عنها، عبر استعراض القصة المأساوية لراديو الإنترنت.

وكما أوردتُ في الفصل الرابع، كلما بثت محطة راديو أغنية، لا يحصل الفنان على مقابل منها، إلا إذا كان مؤلفها أيضاً. ومثلاً، إذا سجّلت مارلين مونرو بصوتها أغنية «عيد ميلاد سعيد...»، كما فعلت في عيد ميلاد الرئيس جون كينيدي، حين غنّتها في ساحة «ماديسون سكوير غاردن»، فسوف يحصل مؤلف تلك الأغنية على مقابل، كلما بُثّت تلك الأغنية، لكن مارلين لم تحصل على شيء إطلاقاً.

وعندما أجاز ذلك القانون، هدف الكونغرس إلى إقامة توازن معقول، مُلاحظاً أن الراديو يعتبر أداة إعلانية أيضاً وأن الفنان يستفيد من بثّ أغانيه في محطات الراديو، إذ ينعكس إيجابياً، على مبيعات أشرطته الموسيقية. وبقول آخر، يحصل الفنان على ثمن ما، ولو بطريقة غير مباشرة. وربما استند هذا التبرير إلى قوة محطات الراديو، أكثر من نتائجه منطقياً. إذ حرصت جماعات الضغط المتصلة بمحطات الراديو على ألّا يذهب الكونغرس بعيداً في الضغط لفرض دفع أموال مقابل بث التسجيلات الموسيقية.

تغيّر الحال في زمن راديو الإنترنت. فعلى غرار نظيره التقليدي، يمثّل راديو الإنترنت، تقنية لنشر المحتوى من محطة بث إلى المستمع. وينتقل المحتوى عبر الإنترنت، وليس عبر موجات البث. وبذلك، أستطيع أن أضبط راديو الإنترنت على محطة برلين، من منزلي في سان فرانسيسكو، على الرغم من أنني لا أستطيع ذلك بالنسبة لمحطات الراديو التقليدية. ويعطي هذا الملمح في هندسة الإنترنت، لمستمع راديو الإنترنت إمكانية

الوصول إلى عدد هائل من محطات الراديو الرقمي، من دون تقييد العدد بسعة موجات الأثير، كحال الراديو التقليدي. وبقول آخر، يستطيع راديو الإنترنت أن يفتح سوقاً أكثر تنافسية من الراديو التقليدي، مُقدّماً نطاقاً واسعاً من الخيارات. ولأن الجمهور المحتمل لراديو الإنترنت هو العالم قاطبة، تنفتح إمكانية أمام المحطات الأكثر بروزاً للتطوّر بسهولة، ولنشر محتواها عالمياً. ويُقدّر بعضهم أن ثمانين مليون مستخدم للإنترنت استمعوا مرّة واحدة على الأقل لهذا النوع الجديد من الراديو.

وبقول موجز، يشكّل راديو الإنترنت لنظيره التقليدي، ما مثّله راديو الـ«أف أم» بالنسبة للبث الإذاعي المعتمد على طول الموجات «إيه أم»، بل ربما مثّل تطوّراً أقوى وأبعد غوراً. إذ لم يقتصر أمره على تحسين تقنية البث الإذاعي، والرفع من مستوى المنافسة نوعياً. وثمة الكثير من التوازنات بين الجهد الذي بذل لتثبيت راديو الـ«أف أم» والجهد لحماية راديو الإنترنت. ووصف أحد الكُتّاب صراع هوارد سترونغ لتفعيل راديو الـ«أف أم»، قائلاً:

> «بدا أن عدد الإذاعات التي تستطيع البث على موجات الـ«أف أم» نهائي، ما وضع حداً للتضييق على الراديو بفعل تزاحم موجات البث الطويل الموجة على الترددات المتاحة. ولو جرى تطوير الـ«أف أم» بحرية، لتكاثرت موجات الراديو بشكل لا تحد منه سوى القدرات الاقتصادية والمنافسة في السوق، وليس العوائق التقنية... ودرج أرمسترونغ على تشبيه ذلك التكاثر، بما حدث بعد اكتشاف الطباعة، حين سعت الحكومات والمصالح الحاكمة للسيطرة على تلك الوسيلة الجديدة في الإعلام (الطباعة)، عبر فرض شهادات

> تقييدية عليها. ولم يكسر ذلك الطغيان إلا عند السماح بحرية امتلاك المطابع وتشغيلها. في هذا المعنى، تساوت الـ«أف أم» مع اكتشاف الطباعة وصحفها، لأنها أعطت الراديو، فرصة للخروج من القيود عليها[12].

لم يحقق الـ«أف أم» هذا الحلم، ليس لأن أرمسترونغ لم يبرع تقنياً بما فيه الكفاية، بل لأنه لم يحسن تقدير سطوة «المصالح والعادات والتقاليد والتشريعات»[13].

ثمة زعم مشابه بالنسبة لوضع راديو الإنترنت راهناً. فمرة أخرى، ليس من عائق تقني أمام تكاثر أعداد محطات راديو الإنترنت. تأتي القيود من القانون، وتحديداً من قانون حق النسخ. لذلك، فإن أول ما يتبادر إلى الذهن هو السؤال عن قوانين حق النسخ، التي تسيطر على مسار راديو الإنترنت.

من المستطاع البدء من قوة مجموعات الضغط، مع ملاحظة أن الأمر يتعلق بصناعة جديدة للراديو. ومن ناحية ثانية، يملك فنانو التسجيلات مجموعة ضغط قوية تمثّلها «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا».

وعندما ناقش الكونغرس، ظاهرة راديو الإنترنت عام 1995، مارست مجموعات الضغط نفوذها لحثّ الكونغرس على تبني قانون لراديو الإنترنت يختلف نوعياً عن ذاك المطبق بصدد الراديو الأرضي.

وبالعودة إلى المثال الافتراضي السابق عن أغنية مارلين مونرو، لا يتوجب على الراديو دفع شيء لها، فيما فُرِض على راديو الإنترنت أن يدفع

لقاء ذلك البث. لم يكتف القانون بألّا يكون محايداً تجاه راديو الإنترنت، بل فرض عليه أثقالاً لم تُفرض على الراديو الأرضي، وليست تلك الأثقال بيسيرة. وبحسب تقديرات للبروفيسور ويليام فيشر، إذا بثّت محطة لراديو الإنترنت موسيقى شعبية إلى عشرة آلاف مستمع، لمدة 24 ساعة يومياً، فإنه يتوجب عليها أن تدفع للفنانين مبلغاً يفوق المليون دولار سنوياً[14]. وفي المقابل، لا يدفع الراديو الأرضي أي شيء لقاء البثّ ذاته.

ولا يقتصر ذلك العبء على المال. فبموجب القوانين الأصلية التي اقترحت في الكونغرس، يجب على راديو الإنترنت (وليس الراديو التقليدي) جمع المعلومات التالية عند كل عملية استماع:

1. اسم الخدمة
2. قناة البرنامج (يكتفي الراديو الأرضي بهويته)
3. نوع البرنامج (مؤرشف/مُعاد/ بث مباشر)
4. زمن الإرسال
5. تاريخ الإرسال
6. المنطقة الزمنية لمكان انطلاق البث
7. النوعية الرقمية لمكان تسجيل الصوت ضمن البرنامج
8. مدّة البث (إلى أقرب ثانية)
9. عنوان التسجيل
10. شيفرة تسجيل التسجيل ورخصته
11. سنة إصدار الألبوم وحق النسخ المرافق له. وفي حال صنع ألبوم بطريقة التجميع، سنة صدور كل مسار («تراك») صوتي وحق

النسخ المرافق له

12. نبذة عن الفنان

13. عنوان الألبوم عند بيعه بالمفرق

14. شركة التسجيل وماركتها

15. رقم الشيفرة المثبتة على الألبوم المُباع بالمفرق

16. رقم الألبوم

17. معلومات عن صاحب حق النسخ

18. نوع البرنامج أو القناة

19. اسم الخدمة

20. اسم البرنامج أو القناة

21. تاريخ وزمن دخول المستمع (مع المنطقة الزمنية التي دخل منها)

22. تاريخ وزمن خروج المستمع (مع المنطقة الزمنية)

23. المنطقة الزمنية لتلقي الإشارة الرقمية

24. بطاقة تعريف خاصة بالمستمع

25. البلد الذي تلقى الإشارة الرقمية

وفي نهاية الأمر، علّق مسؤول مكتبة الكونغرس هذه الإجراءات، طالباً إعادة دراستها. كما بدّل في الاتعاب المطلوبة لقاء البث. وعلى الرغم من تلك التعديلات، ظل الفارق جوهرياً بين راديو الإنترنت ونظيره الأرضي: يتوجب على راديو الإنترنت أن يدفع لقاء حق النسخ، ما لا يدفعه الراديو الأرضي.

لماذا؟ ما الذي يبرر الفارق؟ هل أُجريت دراسة للآثار الاقتصادية المتولّدة

عن راديو الإنترنت، بما يبرر هذا الفارق؟ وهل كان الدافع فعلياً حماية الفنانين من القرْصَنَة؟

وفي التفاتة نادرة، أقرّ أحد خبراء «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا» بما كان واضحاً للجميع حينها. وأخبرني أليكس آلبِن، نائب مدير مؤسسة «بابلِك بوليسي أت ريال نتوركس» Public Policy at Real Networks، بما يلي:

> قدّمت «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا» إفادتها عمّا تعتقد بأن شارياً راغباً قد يدفع لبائع مستعد، معطية أرقاماً مرتفعة. وبلغت تلك الأرقام عشرة أضعاف ما قد يدفع في حال الراديو الأرضي، لأداء الأغاني نفسها عبر المدة الزمنية ذاتها.

وعندها، سأل محامو محطات البث الرقمي، الرابطة عن سبب وضعها أسعاراً أعلى، ولماذا اعتبرت أن راديو الإنترنت يساوي أكثر من نظيره الأرضي.. عندك مئات الآلاف من محطات البث عبر الإنترنت، وكلّها على استعداد للدفع، ما يعني أننا بصدد تحديد سعر السوق. وفي حال رفع السعر، سينسحب صغار المستثمرين من راديو الإنترنت...». ورد خبراء الرابطة قائلين: «لا نريد قولبة هذه الصناعة، باعتبارها تضم مئات الآلاف من محطات البث... **نعتقد أنها يجب أن تصبح صناعة فيها خمس أو سبع شركات، تستطيع دفع أسعار أعلى، ما يؤدي إلى سوق مستقرة وقابلة للتوقع**». **(التشديد من المؤلف)**.

من المستطاع ترجمة ذلك بأن القانون يهدف إلى حذف المنافسة، بحيث لا يؤدي وجود منصة تتسع لمنافسة كبيرة، مع تنوّع هائل في

المحتوى المعروض، إلى إزعاج الديناصورات القديمة. لا أحد في اليمين أو اليسار، بإمكانه قبول هذا النوع من الاستعمال للقانون. ومع ذلك، لم يظهر أي شخص، لا في اليمين ولا في اليسار، ليحاول منع هذا القانون بطريقة مؤثرة.

إفساد المواطنين

تعيق القيود الإبداع، وتخنق الابتكار. كما تتيح للديناصورات استخدام حق النقض (الـ«فيتو»)، ضد المستقبل. وتبدّد فرصة غير عادية لديمقراطية الإبداع، التي تحملها التقنية الرقمية. وإضافة إلى هذه الأضرار العميقة، ثمة أمر أدركه أباؤنا بوضوح، ولكننا نسيناه: التقييد الزائد يُفسد المواطنين، ويضعف دور القانون.

إن الحرب التي تخاض حاضراً هي حرب الحظر التي تحاول، مثل كل حرب مماثلة، أن تضرب سلوكاً يسير فيه عدد كبير من المواطنين. وبحسب جريدة «نيويورك تايمز»، أنزل 43 مليون أمريكي مقطوعات موسيقية في مايو/ أيار عام 2002[15]. وبحسب «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا»، مثّل سلوك 43 مليون مواطن جنحاً شائنة. وبقول آخر، لدينا مجموعة من القوانين التي تعتبر 20 في المئة من الشعب الأمريكي، مجرمين.

وإذ تخوض الرابطة حروباً ضد «نابستر» و«كازا» وما يشبههما من المواقع العالمية، وضد طلبة يصنعون محركاً للبحث، وحتى ضد مواطنين تجرأوا على إنزال محتوى من الإنترنت، تستمر تقنية المشاركة في الملفات في التطوّر كي تحمي وتخبّئ الاستعمال المُصنّف غير شرعي. يشبه ذلك سباقاً

في التسلح أو حرباً أهلية، حيث إن المتطرفين على إحدى الضفتين يدفعون لوجود أنداد لهم على الضفة الأخرى.

اعتمدت تكتيكات صناعة المحتوى على ثغرات في النظام القانوني الأمريكي. وعندما خاضت الرابطة، حربها ضد الطالب جِس جوردن، كانت تعلم جيداً أن جوردن ليس إلا كبش فداء، وأنه ليس بغريم لها. وإذ خُيّر جِس بين الانصياع للتهديد بغرامة خرافية (15 مليون دولار) لتجنب المحاكم، أو خوضها بكلفة خرافية أيضاً (250 ألف دولار)، اختار أن يدفع ما يملكه من المال كله (12 ألف دولار)، كي يتجنّب المحاكمة. وتتبع الرابطة استراتيجية مماثلة ضد المستخدمين العاديين. ففي سبتمبر/ أيلول عام 2003، قاضت الرابطة 261 شخصاً، ضمنهم فتاة بعمر 12 سنة تعيش في مأوى عام، ورجل سبعيني لا يعرف شيئاً عن مفهوم المشاركة في الملفات[16]. ومع اكتشافها للمزيد من أكباش الفداء، يتزايد ميل الرابطة إلى المطالبة بغرامات أعلى، بدل الاكتفاء بتعويض لقاء إنهاء تلك القضايا. ومثلاً، دفعت الفتاة ذات الـ12 ربيعاً كل ما لديها من مال (2000 دولار) مقابل إسقاط الدعوى ضدّها، على غرار ما حصل مع جِس جوردن!

يشكل القانون نظاماً مريعاً للدفاع عن الحقوق. إنه إهانة للتقاليد الأمريكية ثقافياً. وكنتيجة لأوضاعه المختلة، صار القانون أداة في يد الأقوى، تستخدم في تحطيم حقوق المعارضين.

ليست حروب الحظر بجديدة على التاريخ الأمريكي، ولكنها تخاض راهناً بشراسة أشد. وفي مستهل الحرب لحظر الكحول، كان استهلاك الفرد من 1–5 غالون من الكحول سنوياً. وفي البداية، نجحت تلك الحرب

في خفض الاستهلاك إلى نسبة 30 في المئة من مستوياته قبل الحظر. وقبيل ختامها، عاد الاستهلاك ليرتفع إلى سبعين في المئة مما كان عليه قبل الحظر. وبقول آخر، عاد الأمريكيون ليشربوا الكمية نفسها تقريباً، ولكنهم شهدوا ارتفاعاً في عدد المجرمين[17].

وفي مثال آخر، خاضت الولايات المتحدة حرباً، كي تخفض استهلاك المخدرات المجازة قانونياً، التي يستعملها راهناً 7 في المئة (17 مليوناً) من الأمريكيين[18]. ويعتبر ذلك انخفاضاً في التعاطي، مقارنة بعام 1979، حين وصل المعدل ذاته إلى 14 في المئة من السكان. وتفرض قيود معقّدة على السيّارات إلى حدّ أن معظم الأمريكيين يرتكبون مخالفات بصورة يومية. ويتحايل معظم المتعاملين بالنقد السائل على قانون الضرائب المعقّد[19]. ونتفاخر بالعيش في مجتمع حُرّ، فيما تخضع مجموعة لا متناهية من التصرّفات اليومية إلى قيود قانونية. وفي نهاية المطاف، ينتهك معظم الأمريكيين بانتظام تلك القوانين، ولو بصورة جزئية. لا يخلو الوضع الراهن من عقابيل سيئة، ما يشكل قضية نافرة بالنسبة لأساتذه القانون من أمثالي، الذين يتوجب عليهم أن يشرحوا لطلبة القانون أهمية «الأخلاق». وذات مرّة، أخبر زميلي تشارلي نيسون، أحد صفوفه في جامعة ستانفورد، بأن كليات الحقوق تقبل سنوياً آلافاً من الشباب الذين أنزلوا موسيقى بطريقة قانونية عبر الإنترنت، والذين شربوا كحولاً، وأحياناً مخدرات، بطريقة غير قانونية، والذين تهربوا بطريقة غير قانونية من دفع الضرائب، لقاء عملهم في العطل المدرسية، والذين قادوا سيارات أسرهم بطريقة غير قانونية! وبالنسبة لهؤلاء الشباب، فإن التصرف خارج القانون يكاد يكون قانونياً. لم تطق أجيال من

الأمريكيين، ربما بدرجات أكبر في بعض الولايات من غيرها ولكن الجميع منخرط في ذلك، بأن تعيش بطريقة عادية وقانونية طوال الوقت، ربما لأن الشيء «العادي» يتضمن درجة ما من مخالفة القانون.

يتمثّل الردّ على هذه الحال من اتساع رقعة مخالفة القانون، إما بتدعيم القانون لكي يغدو أكثر صرامة، وإما بالمطالبة بتغيير القانون. وفي المقابل، يتوجب على المجتمع أن يبحث عن خيارات أكثر عقلانية. يقاس مدى ما يحتويه القانون من منطق، بالثمن الذي يدفع لقاء تطبيقه، وإذا ما كانت المضار الناجمة عن سريانه.. سواء أكانت مباشرة أم جانبية، تفوق المنافع المتوخاة منه. وفي حال فاقت المضار المنافع، يتوجب تغيير القانون. واستطراداً، إذا فاقت مضار النظام الساري حاضراً، الفوائد المتأتية منه، يصبح لدينا سبب وجيه لتغييره والبحث عن بديل له.

لست أدعو إلى تبني منطق مخبول. فمثلاً، لا أقول إنه بسبب تكرار اختراق الناس للقانون، يجب التخلّص منه. فمن المؤكد أن تنخفض سجلات الجرائم إذا سُنّ قانون يسمح بارتكابها أيام الأربعاء والجمعة مثلاً. ولا يملك ذلك منطقاً، لأن الجريمة مُدانة دوماً، ويتوجب على المجتمع، بل من حقه أيضاً، حظر الجريمة بصورة مطلقة.

إذاً، ما أدعو إليه هو منطق عرفته الديمقراطية عبر الأجيال، ولكننا نميل راهناً إلى تجاهله. ويقول ذلك المنطق إن حكم القانون يعتمد على مدى طاعة الناس له. فكلما تزايد اختراق المواطنين للقانون، قلّ احترامهم له. وبديهي القول إن الشيء الأساسي يتمثل في القانون، وليس في احترامه. لا يهم إن احترم المغتصبون القانون أم لا، بل يجب عقابهم بقسوة. في

المقابل، يهمني أن يحترم طلبتي في كلية الحقوق، القانون الذي يدرسونه. وكذلك أهتم إن تكاثرت مظاهر عدم احترام القانون، بأثر من التشدّد في قيوده. ومنذ أن أدخلت الإنترنت فكرة «المشاركة»، دخل عشرون مليون أمريكي سن الشيخوخة. ونحتاج إلى قانون لنُسمي هؤلاء العشرين مليوناً «مواطنين» لا «مرتكبي جُنَح».

لقد مارس 43 مليون أمريكي عمليات إنزال محتوى من الإنترنت. وعندما يستخدم هؤلاء أدوات للتعامل مع هذا المحتوى، بطرق لا تُرضي ملاّك حق النسخ، فالأرجح أن أول ما يجب التفكير فيه هو عدم اللجوء إلى «مكتب التحقيقات الفيدرالي» («أف بي آي»). ربما الأفضل أن نبادر بطرح سؤال على أنفسنا عن مدى لزوم ذلك الحظر، وهل يخدم الأهداف التي يفترض أن قانون حق النسخ يسعى إلى تحقيقها. هل من طريقة أخرى لضمان أن يحصل الفنانون على حقوقهم، من دون تحويل 43 مليون أمريكي إلى مرتكبي جُنَح؟ هل من المنطقي عدم تبني طُرُق موجودة فعلياً، تضمن حقوق الفنانين ولا تجازف بتحويل الولايات المتحدة إلى أمة من الجانحين؟

من المستطاع توضيح هذه الأسئلة بمثال محدّد. جميعنا يملك أسطوانات مدمجة، ويقتني بعضنا أسطوانات الفينييل القديمة، التي تحتوي تسجيلات موسيقية امتلكناها، بمعنى ما، عند شرائها. وبالنسبة لي، ليس من انتهاك لقانون حق النسخ، إذا بِعتُ أسطواناتي القديمة واشتريت أسطوانات مدمجة.. عليها موسيقى جاز مثلاً. فلا يزال هذا «الاستعمال» للتسجيلات الموسيقية حُرّاً.

في المقابل، دلّ التعامل المجنون مع شركة «أم بي 3» (كما ورد سابقاً)، على أن هناك استعمالاً لأسطوانات الفينيل القديمة لم يجر تقييده. ولأن تلك التسجيلات صنعت من دون مساعدة تقنيات حماية حق النسخ، فأنا لا أزال حُرّاً في «بيع» تلك الموسيقى، كما لا يزال بإمكاني «نزع» تلك الموسيقى من الإسطوانات لتثبيتها على القرص الصلب لكمبيوتري. وفعلياً، ذهبت شركة «آبل» إلى حدّ أبعد، إذ اقترحَتْ أن هذه «الحرية» حقّ. وظهر في سلسلة من إعلاناتها شعار يقول: «إنزع، إمزج، سجّل»، في تأييد واضح لممارسة الإمكانات التي تتيحها التقنيات الرقمية.

تبدو هذه الطريقة في «استعمال» أسطواناتي قيّمة. وفي المنزل، انغمست في عملية واسعة من نزع الموسيقى من أسطواناتي (وتلك التي تملكها زوجتي أيضاً)، وجمعها في أرشيف. ثم استعملتُ برنامج «أي تيونز» iTunes من «آبل»، وبرنامجاً آخر اسمه «أندروميدا» Andromeda، لبناء أرشيف موسيقي مختلف مثبّت في قائمة الموسيقى للكمبيوتر، ويضم تسجيلات لباخ وموسيقى الباروك وأغاني الحب والكثير غيرها. ومع برامج رخيصة لمزج الموسيقى، ساعدت هذه التقنيات على صنع أرشيف موسيقى، له أهمية بحد ذاته. ومكّنت الميديا غير المحمية، مثل الأسطوانات المدمجة والأسطوانات التقليدية، من إتمام هذا لنوع من الاستعمال. وعلى غرار ذلك، مكّنت الميديا غير المحمية من المشاركة في الملفات، الأمر الذي اعتبرته شركات المحتوى مهدداً لقدرة المبدعين على تحصيل حقوقهم. وسرعان ما شرعت الشركات في تطوير تقنيات تساعد على التخلّص من الميديا غير المحمية. ومن نماذج هذه التقنيات، ظهور أسطوانات مدمجة لا

يمكن نقل الموسيقى منها. وربما فكّر بعضهم في صنع برامج للتجسّس تفتّش كمبيوترات الجمهور، بحثاً عن محتوى مستخرج من أسطوانات مدمجة. وإذا تكاثرت تلك التقنيات، فسوف يصبح من الصعب على المستخدم صنع أرشيف موسيقى خاص به. وحينها، ربما يعمد بعضهم إلى التعرّف على «هاكرز» للحصول على برامج مضادة للبرامج التي تحمي المحتوى. وقد لا يهتم هؤلاء حتى لو كانت البرامج المضادة غير شرعية. وعلى أي حال، ستؤدي تقنيات الحماية إلى ضرب فرص صنع أرشيف موسيقى، انطلاقاً من أسطوانات مُدمجة جرى شراؤها بطريقة شرعية.

وبقول آخر، ستجبرنا تقنيات الحماية على العودة إلى عالم تُسمع فيه الموسيقى إما مباشرة من الأسطوانات، أو عبر الانخراط في نظام معقّد لـ«إدارة الحقوق الرقمية».

ومن الممكن القبول بالتقنيات التي تُقيّد تحريك المحتوى بحرّية، لو أنها كانت الطريقة الوحيدة لتأمين حقوق الفنانين. ولكن، ماذا لو توافرت طُرُق أخرى لضمان حصول الفنانين على حقوقهم، من دون قطع الطريق على إنزال المحتوى؟ وبقول آخر، ماذا لو وُجِد نظام آخر يضمن حق الفنانين، مع الحفاظ على حُريّة تحريك المحتوى؟

وفي هذا المقام، لن أُحاول إقامة البرهان على وجود هذا النظام البديل. وفي الفصل الأخير من الكتاب، سأرسم الملامح الأولية لنظام بديل من هذا النوع. كما سأحاجج الآن لمصلحة نقطة غير خلافية تقول إنه إذا وُجِد نظام مختلف، يستطيع تحقيق الأهداف القانونية ذاتها، مع ترك هامش أكبر من الحرية أمام الجمهور والمبتكرين، فسيكون من المنطقي تبني هذا النظام

المختلف، ولسبب وجيه يتمثل في الحرص على الحرية. وبقول آخر، سوف لن يتوجب الخيار بين المُلكيّة والقرْصَنَة، بل سيُتاح المجال أمام تبني نُظُم بديلة ومختلفة، مع التمتع بالحرية التي تتيحها.

أميل إلى الاعتقاد بوجود طريقة تسمح للفنانين بالحصول على مستحقاتهم، من دون تحويل 43 مليون أمريكي إلى مرتكبي جُنَح. ويتمثّل الملمح البارز لهذا النظام في أنه يقود إلى سوق مختلفة في مجال الإنتاج الإبداعي وتوزيعه. ولن يصبح بإمكان القلة المتحكمة راهناً، التي تسيطر على توزيع معظم المحتوى عالمياً، أن تمارس ذلك التحكّم المتطرف. وسيسيرون خبباً في عربة خفيفة. ولا يحول دون ذلك سوى أن الجيل الحاضر من تلك العربات، استطاع أن يسخّر الكونغرس لجرّها، حيث بات القانون مطية لحماية تلك القلّة من منافسة الأشكال الجديدة من الإبداع. ويختار راكبو هذه العربة، أن يحوّلوا 43 مليون أمريكي إلى جُناة، كي يستمروا في العيش. ويبدو خيارهم، بهذا المعنى، مفهوماً. إلّا أنه، من غير المفهوم أن تستمر الديمقراطية في دعم هذا الخيار.

يتمتع جاك فالنتي، رئيس «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا»، بجاذبية كبيرة، ولكنها لا تكفي لكي تبرّر أن تفقد أمريكا تقليدها الراسخ في اختيار الحُريّة.

ثمة ملمح آخر في هذا الفساد، يملك أهمية خاصة بالنسبة للحريات المدنية.. كما أنه مشتق مباشرة من السؤال عن حرب الحظر. ومن المستطاع تلمّسه في كلمات فريد فون لوهمان، محامي «مؤسسة الحدود الإلكترونية» Electronic Frontier Foundation، الذي تحدّث عن «الأضرار الجانبية

التي تحصل عندما تحوّل نسبة كبيرة من المواطنين إلى جُناة»، مُشيراً إلى أن هذه الأضرار الجانبية هي الحريات المدنية عموماً. ويشرح فون لهومان ذلك الأمر قائلاً:

> «إذا عاملت كل شخص باعتباره مخترقاً محتملاً للقانون، فسيتبخّر فجأة الكثير من الحماية للحريات المدنية الأساسية، بدرجة أو بأخرى... إذا كنت مخترقاً لحق النسخ، فكيف لك أن تطمع في الحصول على حقوق لخصوصيتك؟ إذا كنت مخترقاً لحق النسخ، فكيف لك أن تأمل في أن تتحصّن ضد الهجمات على كمبيوترك؟ تتغيّر ذائقتنا بسرعة عندما نفكر بشيء من نوع: «حسناً، إن هذا الشخص اخترق القانون»... استطاعت هذه الحرب ضد المشاركة في الملفات أن تحوّل شريحة واسعة من جمهور الإنترنت في أمريكا إلى «مخترقين للقانون».

ونتيجة لتحويل جمهور أمريكي واسع إلى جُناة، بات شأناً هيّناً، بل مجرد أمر إجرائي، تقليص خصوصية الأفراد والجمهور.. شرع مستعملو الإنترنت في معاينة هذا الأمر منذ عام 2003، حين أطلقت «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا» حملة لإجبار مقدمي خدمات الإنترنت، على الإفصاح عن أسماء زبائنهم ممن تعتقد الرابطة بأنهم يعتدون على قانون حق النسخ. وحاربت شركة «فِريزون» Verizon هذه الحملة، وهزِمَتْ. وراهناً، من المستطاع الكشف عن هوية أي مستخدم، بقرار بسيط من قاضٍ، ومن دون إشعار ذلك المستخدم بالأمر.

ثم وسّعت الرابطة هذه الحملة، بإعلانها استراتيجية عامة، قوامها محاكمة كل مستخدم للإنترنت، يشتبه في أنه حصل على مواد محمية بحق

النسخ، عبر تقنية المشاركة في الملفات. وكما ورد في صفحات سابقة، وصلت المطالبة بالتعويضات ممن حصل على تلك المواد، إلى أرقام فلكية. وإذا استُخدم كمبيوتر العائلة في الحصول على ملف يعادل أسطوانة مُدمجة، فإن من الممكن مطالبة العائلة بدفع مليوني دولار كتعويض. ولم تمنع تلك الأرقام الرابطة من رفع دعاوى على عدد من العائلات، على غرار ما فعلته مع أسرة جِس جوردن[20].

ولا تصف الكلمات السابقة، سوى جزء يسير من حرب التجسس التي تخوضها الرابطة. وبحسب تقرير أوردته شبكة «سي أن أن» في صيف عام 2003، تبنّت الرابطة استراتيجية قوامها تتبع كل من استخدم موقع «نابستر»[21]. وباستعمال وسائل تقنيات رقمية متقدمة، حصلت الرابطة على ما يمكن وصفه «بصمة رقمية» للأغاني التي كانت متوافرة على موقع «نابستر»، ثم شرعت في تقصيها. وطبّقت الأمر عينه على الأغاني التي كانت في حوزة شركة «أم بي 3».

وانطلاقاً من ذلك، حاول أن تتخيل السيناريو التالي، مع الإشارة إلى أنه ليس مستبعداً. تصوّر أن صديقاً لابنتك أهداها «سي دي» موسيقى، على غرار ما كنت تفعل مع أصدقائك في صباك. لا تعلم ابنتك ولا أنت، مصدر تلك الأغاني. وتعمد ابنتك إلى وضع تلك الأغاني على كمبيوترها المحمول، الذي تصطحبه إلى الجامعة أيضاً. وإذا كانت شبكة الجامعة «متعاونة» مع «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا»، وإن لم تكن ابنتك قد حمت كمبيوترها جيداً من مراقبة الشبكة، فقد تُدان ابنتك قضائياً بوصفها مرتكبة جرماً قانونياً. وبموجب بعض القوانين التي شرعت

مجموعة من الجامعات في تبنيها[22]، قد تخسر ابنتك حقها في استعمال شبكة الكمبيوتر في الجامعة. وربما وصل الأمر إلى طردها من الجامعة. وفي تلك الحال، تملك ابنتك الحق في الدفاع عن نفسها.. تستطيع أن تستأجر لها محامياً (يكلفك 300 دولار في الساعة، إذا كنت محظوظاً)، كي ترفع دعوى تقول فيها إنها لم تكن على علم بالمصدر الذي جاءت منه الأغاني. والأرجح أن تصدقها الجامعة. إلا أنه، إذا لم تصدق الجامعة ما تقوله ابنتك، فإنها ستدان في تلك الحال، وينظر إليها كما لو كانت جزءاً من عصابة إجرامية.

وكما حدث ذلك فعلياً مع عدد من طلبة الجامعات الأمريكية، فإن افتراض البراءة يتآكل مع تصاعد حروب الحظر.

وينظر فون لوهمان إلى هذه الأمور على النحو التالي:

«عندما تقول إن ستين مليون أمريكي هم مخترقون محتملون لقانون حق النسخ، فإنك تخلق وضعاً من شأنه أن يهدد الحريات المدنية لهذه الملايين بصورة كبيرة. لستُ ميّالاً إلى الاعتقاد بأنه يوجد شيء يشبه وضعاً يمكنك من أن تلتقط أي شخص، بصورة عشوائية، وتكون على ثقة بأنه قد ارتكب مخالفة ما، من شأنها تعريضه لعقوبة على جنحة، أو لدفع مئات الملايين من الدولارات كتعويض. لنقل اننا جميعاً ميّالون إلى القيادة بسرعة، ولكن مخالفات السرعة ليست من النوع الذي يؤدي إلى الإضرار بالحريات المدنية. بعض الناس يستعملون المخدرات، وذلك أقرب التشبيهات الممكنة إلى حال القوانين السارية راهناً على الإنترنت. ولقد لاحظتُ أن الحروب على أنواع المواد المخدرة والمُكيّفة أسهمت في تآكل حرياتنا المدنية، لأنها تعاملنا بوصفنا مجرمين محتملين. لذلك، أعتقد أنه من العدالة

> القول إن مشاركة الملفات منتشر أكثر من استخدام مواد الكيف الممنوعة... إذا أصبح 40 أو 60 مليون أمريكي جناة بجرم اختراق القانون، فذلك كفيل بوضع أقدامنا على الحافة الزلقة التي قد تقودنا إلى فقدان كثير من الحريات المدنية، على الأقل بالنسبة لعشرات الملايين».

كيف يكون الحال، إذا استطعنا تجنيب 40 أو 60 مليون أمريكي أن يُنظر إليهم كـ«مجرمين»، مع تحقيق الأهداف القانونية بالنسبة لحماية حقوق المؤلفين؟ حينها، من يكون المجرم: ملايين الأمريكيين أم القانون الساري راهناً؟ أيهما يشبه أمريكا أكثر: حرب لاهوادة فيها ضد الشعب الأمريكي، أم جهد منظّم ومنضبط ديمقراطياً من أجل تغيير القانون الساري؟

توازنات



فكّر في المشهد التالي: أنت واقف على جانب الطريق، وكانت تشتعل النار في سيارتك.. أنت غاضب ومضطرب، وتؤنّب نفسك لأنك أسهمت في إشعال النار، ولكنك لا تعرف كيف تخمدها. وعلى الرصيف هناك دلو مملوء بالبنزين، الذي لا يساعد على إخماد النار بالطبع! وفي خضم هذه المعضلة، تأتي إحداهن، وتحاول المساعدة. ولأنها مضطربة، تمسك بالدلو، وقبل أن توقفها، تقذف بالسائل باتجاه السيارة. وتوقن أن وصول البنزين إلى السيارة سيشعل كل شيء حولها.

تستعر حرب حق النسخ في كل مكان، لكننا لا نُركّز على النقاط الصحيحة. ليس من شك في أن التقنيات الرقمية الحديثة تحمل تهديداً لأنماط الأعمال المستقرة راهناً. ولا شك أنها تهدد الفنانين. هناك الكثير من الطُرُق التي تستطيع صناعة المحتوى استخدامها، لجعل التقنية وسيلة لحمايتها من التهديدات التي تحملها الإنترنت. تلك نار إن تُركت وشأنها، فستأكل بعضها بعضاً وتخمد.

وعلى الرغم من ذلك، لا يبدي صُنّاع السياسة عزماً على ترك هذه النار كي تخمد من تلقائها. وإذ تستحثّهم أموال مجموعات الضغط، يظهر صُنّاع السياسة عزمهم على إزالة المشكلة، بالطريقة التي يعتقدون أنها مناسبة. والمشكلة أنهم لا يدركون الخطر الحقيقي، الذي يتهدّد الثقافة.

وإذ نراقب تلك النار من زاوية معيّنة، يحدث تغيير ضخم في طريقة صنع الثقافة في مناحيها كافة. ويتوجّب علينا العثور على طريقة كي نلتفت إلى القضايا الأكثر أهمية. وبطريقة ما، يجب علينا وقف البنزين الذي قُذِف في الهواء، قبل ان يصل إلى النار المشتعلة أصلاً. لم نعثر على تلك الطريقة حتى الآن. وبدلاً من ذلك، نبدو مأخوذين في نقاش ثنائي مُبسّط. يحاول كثيرون كسر تلك الثنائية، كي ينتقل النقاش إلى آفاق أكثر رحابة. ولكن عبثاً يفعلون. إذ يستمر النقاش الثنائي سائراً في تبسيط مملوء بالخطر. وتتسمر أعيننا على النار المشتعلة في السيارة، بدل محاولة النظر إلى الطريق. لقد سيطر هذا التحدي، المتمثّل بمحاولة الخروج من نقاش ثنائي ضيّق وخطير، على مجرى حياتي خلال السنوات القليلة الماضية. وكذلك شكّل فشلي أيضاً. في الفصلين التاليين، سأصف بعضاً من تلك الجهود، التي مازال الفشل يحيق بها، على أمل تلمس طريق لإعادة صياغة بؤرة التركيز في هذا النقاش، إذ يتوجب فهم الفشل، إذا أردنا تحقيق النجاح.

الفصل الثالث عشر: إلدرد

في عام 1995، أُحبط أب أمريكي إذ أيقَن بأن بناته لسن معجبات بأعمال الكاتب هوثورن. **(يُنظر إلى الكاتب الروائي ناثانيل هوثورن Nathanel Hawthorne، الذي ولد في بلدة سالم بولاية ماساشوستس 1804 وتوفي في بلدة بلايموث بولاية نيوهامشاير 1864، باعتباره من أعلام النهضة الحديثة في الأدب الأمريكي. ولا تزال تحفته الروائية الكبرى «الحرف القرمزي»، من القراءات الأساسية في المدارس والثانويات والجامعات، إضافة إلى أنها اقتبست في أكثر من فيلم سينمائي- المترجم).**

لا شك أن أكثر من أب أمريكي أحبط في تلك السنة للسبب عينه، ولكن أحدهم أصابه إحباط فعلي من هذا الأمر. ولذا، قرّر إريك إلدرد Eric Eldred، وهو مبرمج كمبيوتر يقطن في ولاية نيوهامشاير، أن يضع هوثورن على شبكة الإنترنت. ظنّ أن صورة إلكترونية لهوثورن، وبعض الوصلات الرقمية التي توصل إلى نصوص مُفسّرة، ربما أفادا في إنعاش أعمال ذلك الكاتب الشهير.. لم تسر الأمور كما اشتهى إلدرد، على الأقل بالنسبة لبناته، اللواتي لم تلائم أعمال هوثورن ذائقتهن. ولكن هذه الحادثة أعطت إلدرد هواية، ما لبثت أن تحوّلت إلى قضية. وانطلاقاً من هوثورن، حاول إلدرد بناء مكتبة رقمية من الأعمال الموجودة في النطاق العام. فشرع

في تصوير تلك الكُتُب ضوئياً، ووضعها على الإنترنت، وإتاحتها للجميع بصورة مجانية. ولم تقتصر مكتبة إلدرد على نسخ من أعمال موجودة ضمن النطاق العام، رغم أن نُسخاً كتلك بإمكانها أن تغدو مفيدة عالمياً، وخصوصاً لمن لا يستطعيون الوصول إلى النُسخ الورقية من تلك الأعمال. وبدلاً من ذلك، عمل على إنتاج أعمال مشتقّة تأسيساً على ما هو متوافر ضمن النطاق العام.

وعلى غرار ما فعل والت ديزني القصص الخرافية للإخوة غريم (أُنظر الفصل الأول)، بأن اشتقّ منها قصصاً جعلتها أكثر قرباً من جمهور القرن العشرين، إلى أشكال أقرب إلى متناول الجمهور، من الناحية التقنية بالطبع.

صدرت حرية إلدرد في التصرّف بأعمال هوثورن من المصدر ذاته الذي اعتمد عليه ديزني. وإذ انتقلت رواية «الحرف القرمزي» إلى النطاق العام منذ 1907، ما أتاح لأي شخص الاقتباس منها، من دون طلب إذن بذلك. وسبق لبعضهم أن تصرفوا بأعمال أدبية موضوعة في النطاق العام. ومثلاً، أصدرت شركتا «دوفر برس» و«بنغوين» طبعات تجارية من هذه الأعمال، بيعت في طول البلاد وعرضها. كما اقتبس آخرون مثل شركة «ديزني»، مجموعة من تلك الأعمال، وحوّلتها إلى أفلام كرتون، فنجح بعضها مثل «سندريلا»، وفشلت أخرى مثل «أحدب نوتردام» و«كوكب الكنز».

وإذ مكّنت الإنترنت من نشر أعمال النطاق العام، بطريقة غير تجارية. فإن إلدرد يعطي مثالاً على ذلك، مع الإشارة إلى وجود الآلاف من أشباهه في أمريكا. كما اكتشف مئات الآلاف خارج الولايات المتحدة، ما تتيحه

الإنترنت من إمكانات باعتبارها منصة هائلة للتعبير عن الرأي، فشرعوا في استخدامها للتشارك في الأعمال التي يُتاح الأخذ منها قانونياً. وأدى ذلك إلى ظهور ما نستطيع تسميته «صناعة النشر غير التجاري» non commercial publishing industry، التي اقتصرت قبل عهد الإنترنت على بعض النخب من الأشخاص، إضافة إلى من يعملون في قضايا سياسية أو اجتماعية. ومع الإنترنت، شملت تلك الصناعة طيفاً واسع التنوّع من الأفراد والمجموعات، ممن يهتمون بنشر الثقافة وتعميمها[1].

ومثلما أسلفتُ القول، يقطن إلدرد في نيوهامشاير. وفي عام 1998، جُهّز ديوان للشاعر روبرت فروست، اسمه «نيوهامشاير»، لينتقل إلى النطاق العام. وأراد إلدرد أن يضيف تلك الأشعار إلى مكتبته العامة المجانية، فاعترض الكونغرس طريقه! وكما أوردتُ في الفصل العاشر، ففي عام 1988، وللمرة الحادية عشرة في أربعين سنة، مدّد الكونغرس صلاحية حقوق النسخ، لمدة عشرين سنة هذه المرّة. ولم يعد إلدرد طليق اليد في إضافة أعمال إلى مكتبته، إلا تلك التي ترجع إلى ما قبل عام 1923. وتوجّب عليه تأجيل ضم أشعار فروست إلى عام 2019. بل لم يعد ممكناً نقل أي عمل إلى النطاق العام، قبل حلول عام 2019، مع احتمال أن يعمد الكونغرس، آنئذٍ، إلى تمديدها كرّة أخرى! وفي المقابل، وخلال تلك الفترة ذاتها، ستمرّر أكثر من مليون براءة اختراع إلى النطاق العام.

وعُرف الإجراء الذي قرّره الكونغرس في عام 1998، باسم «قانون سونني بونو لتمديد حق النسخ». ويشير الاسم إلى الموسيقي وعضو الكونغرس الراحل سونني بونو، الذي بذلت أرملته جهوداً حثيثة لإصدار

التمديد، لأنها تعتقد أن «حق النسخ يجب أن يستمر إلى الأبد»[2]. وقرّر إلدرد أن يتحدى ذلك القانون. وفي البداية، حاول اللجوء إلى نوع من التمرد مدنياً. وفي سلسلة من المقابلات، أعلن إلدرد أنه سينشر ما كان مقرّراً انتقاله إلى القطاع العام، قبل تمديد الكونغرس المشار إليه آنفاً. وسرعان ما أقرّ الكونغرس قراراً ثانياً في عام 1998، اسمه (لا للسرقة إلكترونياً)، يجعل ما يعتزم إلدرد فعله جناية، سواء رُفعت قضية ضدّه أم لا. وبذلك، بات عصيان القانون استراتيجية خطيرة بالنسبة لمبرمج كمبيوتر. وفي هذا المنعطف، تدخلّتُ في معركة إلدرد. والحق أنني أستاذ في القانون يستهويه تقديم التفسيرات الدستورية. وعلى الرغم من أن المقررات الأكاديمية عن القانون، لا تركّز على مفهوم التطوّر في نصوص الدستور، فإن ذلك الأمر شكّل دوماً محطة أساسية في تفكيري. فمثلاً، ينص الدستور على التالي:

> «يملك الكونغرس سلطة تدعيم تقدّم العلوم.. عبر تأمين حقوق حصرية للمؤلف.. بحيث لا تدوم سوى لفترة زمنية مُحدّدة، ويشمل ذلك الكتابات..».

وعلى غرار ما وصفته آنفاً، يعتبر هذا النصّ فريداً من نوعه، ضمن نصوص تفويض السلطات إلى الكونغرس، في المادة الأولى من الفصل الثامن للدستور الأمريكي. إذ تكتفي الفقرات الأخرى المتعلقة بتخويل السلطات إلى الكونغرس، بالقول ان الكونغرس يملك سلطة فعل كذا، كأن يكون السلطة لسن التشريعات حول «التجارة بين الولايات» أو «إعلان الحرب». وثمة شيء خاص في تلك الفقرة، هو «تدعيم... التقدّم»، كما أنه يحدد طرقاً بذاتها لممارسة تلك السلطة «إعطاء الحق حصرياً...لمدّة

محدّدة من الزمن».

خلال الأربعين سنة الماضية، انغمس الكونغرس في ممارسة قوامها تمديد فترة سريان حق النسخ الموجودة فعلياً. إن ما يذهلني في هذه الحرب هو التالي: إذا كان الكونغرس يملك سلطة تمديد مُدة حق النسخ، فإن الشرط الدستوري المتمثل في «فترة محدّدة» يصبح من دون تأثير عملياً.

إذا عمد الكونغرس إلى تمديد مدة حق النسخ في كل مرّة تشارف فيها على الانتهاء، فإنه يدخل في ممارسة ما منعه بوضوح، وهو «تأبيد هذه الحقوق، على شكل خطة مستمرة»، بحسب وصف لطيف لبروفيسور القانون بيتر جاسزي.

وباعتباري أستاذاً جامعياً، تمثّلت ردة فعلي الأولى على تلك الممارسة من الكونغرس، في الرجوع إلى كتب القانون. وأتذكّر الساعات الطويلة التي قضيتها في المكتب، مفتّشاً عن النصوص سطراً سطراً، وذلك للوصول إلى حلّ جدي لهذه المسألة. لم يسبق لأحد ان تحدى ممارسة الكونغرس في تمديد فترة سريان حق النسخ. وربما بسبب غياب التحدي، ظلّ الكونغرس مرتاحاً لممارساته هذه، بحيث باتت عادة مستقرة. ويضاف إلى ذلك أنها عادة مربحة أيضاً! إذ يعرف الكونغرس أن حملة حقوق النسخ سيرغبون في الدفع بسخاء، كي تُمدّد فترات سريان حقوق النسخ. لذلك استمر في إفساح الطريق أمام هذا القطار السعيد.

ويُشكّل ذلك قلب الفساد في النظام الحكومي الراهن. لا تحمل كلمة «الفساد» ههنا معنى تقديم الرشوة إلى ممثلي الشعب، بل تشير إلى أن النظام يستحث المستفيدين من قوانين الكونغرس على أن يقدموا أموالاً

للكونغرس كي يضع تلك القوانين موضع التنفيذ. وكلما تطاول الزمن، وجد الكونغرس المزيد لمثل هذا التفعيل. لم لا يحدّ الكونغرس أعماله بأشياء يتوجب عليه إنجازها، طالما أنها مُربحة أيضاً؟

هل لا تبدو الأمور واضحة لناظريك؟ فكر في المثال التالي: لنفترض أنك من تلك القلّة المحظوظة التي تملك حقوق النسخ، والتي درّت عليها تلك الحقوق أموالاً خلال المائة سنة الماضية. لنقل إنك من مالكي حقوق الشاعر روبرت فروست مثلاً. لقد مات الشاعر في عام 1963، لكن أشعاره ما زالت تحتفظ بقيمتها العالية. إذاً، يستفيد مُلاّك حق النسخ لأعمال فروست، كلّما مُدّدت فترة سريان تلك الحقوق، لأن الناشرين لن يعطوهم شيئاً في حال وضعت أعمال الشاعر في النطاق العام، وباتت بمتناول الجميع.

إذاً، لنفترض أن مُلكيّة تلك الحقوق تدرّ مائة ألف دولار سنوياً، لقاء كل ثلاث قصائد. وتخيّل أن مدّة سريان المُلكية شارفت على النفاد. ها أنت تجلس في اجتماع لمجلس إدارة حقوق الشاعر روبرت فروست. يقدّم المستشار القانوني تقريراً قاتماً ويقول:

«في السنة المقبلة، ستنفد حقوق النسخ عن الأعمال كذا وكذا. وهذا يعني أننا في السنة المقبلة، لن نحصل على مائة ألف دولار من ناشري تلك الأعمال». ثم يتابع قائلاً: «ثمة اقتراح في الكونغرس، بإمكانه أن يقلب الأمور. هناك ثلة من أعضاء الكونغرس تسعى إلى إقرار قانون لتمديد حق النسخ لعشرين سنة إضافية. من الواضح أن هذا القانون مهم لنا، فلنأمل أن الكونغرس يقرّه».

وهنا، يتدخل أحد أعضاء الإدارة قائلاً: «لنأمل.. ألا نستطيع فعل شيء حيال ذلك»؟

ويرد المستشار: «نعم، بالطبع...نستطيع أن نموّل الحملات الانتخابية للنوّاب الذين يدعمون ذلك القانون».

ربما تكره السياسة، وربما تكره تمويل الحملات الانتخابية. لكنك تريد ان تعرف إن كان ذلك الفعل السمِج (التمويل) يساوي عناء الاهتمام به. وتسأل المستشار القانوني: «على كم سنحصل إذا أقرّ الكونغرس هذا القانون»؟

ويرد المستشار: «حسناً، إذا درّت علينا مُلكيّة حقوق النسخ مائة ألف دولار سنوياً، فسنحصل على 1146000 دولار، مع خصم معدل التخفيض (6 في المئة)». ربما يصدمك الرقم، لكنك سرعان ما تصل إلى الاستنتاج الصائب: «إذاً، هل تريد أن تقول: إن من الأفضل لنا أن ندفع ما يزيد على مائة ألف دولار لتمويل هذه الحملات، إذا ضمّنا ان يُمرّر ذلك القانون»؟

ويرد المستشار: «بالطبع...من الأفضل لنا أن ندفع القيمة الراهنة للحقوق، كي نضمن إقرار هذا القانون، وهذا يعني المساهمة في الحملات الانتخابية بما يزيد على 100 ألف دولار».

لن يصعب عليك، ولا على أعضاء مجلس إدارة حقوق النسخ، ولا على القارئ، فهم الرسالة التي يمرّرها المستشار القانوني. وفي كل مرّة تشارف فيها حقوق النسخ على النفاد، يواجه مُلاّك هذه الحقوق خيار التمويل، كي يضمنوا إقرار قانون بتمديد هذه الحقوق.

إذاً، ففي كل مرّة تشارف فيها المدّة القانونية لسريان حق النسخ على

النفاد، تحدث ضغوط مكثّفة لتمديدها. وبذلك، تتشكل آلة الحركة الأبدية في الكونغرس: طالما أمكن شراء القوانين، ولو مداورة، ستتوافر حوافز لشراء المزيد من فترات التمديد لقانون حق النسخ.

وأثبتت الضغوط التي رافقت إقرار «قانون سونني بونو لتمديد حق النسخ»، صحة «النظرية» عن الحوافز. إذ تلقى عشرة من أصل 13 نائباً قادوا إقرار ذلك القانون، الحد الأقصى للمساهمة في الحملة الانتخابية، من لجنة العمل السياسي في شركة ديزني. وفي مجلس الشيوخ، تلقى ثمانية من أصل 12 سيناتوراً عملوا على تمرير القانون، مساهمات مماثلة[3]. ويُقدر بأن «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا» و«رابطة السينما الأمريكية» أنفقتا أكثر من 1،5 مليون دولار لمجموعات الضغط في عام 1998، كما دفعتا أكثر من 200 ألف دولار كمساهمة في حملات انتخابية في ذلك العام[4]. ويُقدّر بأن شركة «ديزني» أسهمت بأكثر من 800 ألف دولار، خلال الدورات الانتخابية للعام 1998[5].

لا ينسى القانون الدستوري، الأشياء الواضحة، أو على الأقل يجدر به ألّا يفعل ذلك. وعندما درستُ دعوى إلدرد، احتلت الفكرة عن العلاقة اللانهائية بين الحوافز مادياً وتمديد فترة سريان حق النسخ، مكانة مركزية في تفكيري. وبرأيي، إذا دُقّق الوضع الراهن من قِبل محكمة عملانية التفكير، ومتخصّصة في الدستور وتطبيقه، فسترى أن حيازة الكونغرس سلطة تمديد فترة سريان حق النسخ، تتعارض مع تطلّب الدستور لشرط «المحدودية» فيه. وإذا مدد الكونغرس ذلك الحق مرّة، فبإمكانه أن يمدّده مجدّداً ومجدّداً. وتوصّلتُ إلى استنتاج يقول: إن محكمة عليا كهذه لن تسمح للكونغرس بأن

يمدّد الفترات الموجودة حاضراً. وكما يعرف كل مُطّلع على عمل المحاكم العليا، فقد عملت المحكمة العليا فعلياً على تقليص سلطات الكونغرس، في كل مرّة رأت فيها أن أعمال الكونغرس تتجاوز الصلاحيات الممنوحة له بموجب الدستور. وثمة مثال على ميل المحكمة العليا إلى تقليص سلطات الكونغرس، يعرفه الاختصاصيون في الدستور جيداً: قرار المحكمة العليا في عام 1995 بإسقاط قانون يمنع حيازة السلاح قرب المدارس.

فمنذ عام 1937، عملت المحكمة العليا على تفسير الصلاحيات المُعطاة دستورياً للكونغرس، بطريقة تؤدي إلى توسيعها. وإذ أعطى الدستور الكونغرس الحق في سن قانون عن «التجارة بين ولايات عدّة» (يعرف باسم «التجارة عبر الولايات»)، فسّرت المحكمة العليا تلك السلطة بحيث تضاف إليها، القدرة على سن قوانين تطال النشاطات التي تؤثر على تلك التجارة أيضاً. ومع نمو الاقتصاد، اتّخذ ذلك الأمر، معنى عدم وجود قيد على صلاحية الكونغرس في سن القوانين، ذلك أن أي نشاط يجري على مستوى فيدرالي، يؤثر على التجارة عبر الولايات. إذاً، فقد فُسّر قانون مهمته تقييد الكونغرس، بطريقة حررت سلطة الكونغرس من القيود.

وتبدّل الأمر عندما نظرت المحكمة العليا، تحت رئاسة القاضي ريهنكيست، في القضية المعروفة باسم «الولايات المتحدة ضد لوبيز». ففي تلك القضية، قالت الحكومة إن حيازة السلاح قرب المدارس تؤثّر على التجارة عبر الولايات. وحاججت بأن وجود السلاح قرب المدارس يزيد في معدل الجرائم، ما يؤدي إلى انخفاض في قيمة العقارات، وهكذا دواليك. وفي نقاش شفاهي، سأل القاضي ريهنكيست، الحكومة عن

وجود أي نشاط قد لا يؤدي إلى التأثير على التجارة بين الولايات، بموجب منطقها هذا. وأجابت الحكومة بعدم وجود مثل هذا النشاط، وأنه إذا أقرّ الكونغرس أن نشاطاً ما يؤثر على التجارة بين الولايات، فعندها تعتبر الحكومة أن هذا النشاط يؤثر فعلياً على تلك التجارة. ورأت الحكومة أنه ليس من صلاحية المحكمة العليا أن تعيد النظر في ما قرره الكونغرس. وكتب القاضي ريهنكيست: «مهمتنا أن نفكر في عواقب هذه المحاججة الحكومية»[6]. إذا قرّر الكونغرس أن شيئاً ما يؤثر على التجارة بين الولايات، ثم قُبِل الأمر في كل مرّة، فسيعني ذلك أن لا حدود لسلطة الكونغرس. وبعد خمس سنوات، أعيد تأكيد الحكم في قضية «الولايات المتحدة ضد لوبيز» في قضية «الولايات المتحدة ضد موريسون»[7].

إن كان من مبدأ فعّال في هذا المثال، فيجب أن ينطبق على «فقرة التقدّم»، مثل انطباقه على الفقرة المتصلة بالتجارة بين الولايات[8]. وإذا طُبّق ذلك المبدأ على «فقرة التقدّم»، فإنه يقود إلى استنتاج مفاده أن الكونغرس لا يملك صلاحية تمديد فترة سريان حق النسخ.

إذا تمكّن الكونغرس من تمديد فترة سريان مُحدّدة، فسوف لن نصل إلى «نقطة توقّف» لسلطة الكونغرس تجاه الفترات القانونية، على الرغم من أن الدستور ينص بصراحة على وجود حدّ.

ولذلك، فإن تطبيق المبدأ ذاته على السلطة التي يملكها الكونغرس بإعطاء حق النسخ، يؤدي إلى القول بعدم السماح للكونغرس بتمديد سريان فترة حقوق النسخ الموجودة راهناً. يصح هذا كله في حال القول إن ما اعتمد في قضية «الولايات المتحدة ضد لوبيز» يصلح أن يكون مبدأً قانونياً. يعتقد

كثيرون أن المسألة في قضية لوبيز، كانت على صلة بالسياسة. وبقول آخر، فإن محكمة عليا، محافظة الميول، وتؤمن بحقوق الولايات، قد أعلت كلمتها فوق قرار الكونغرس، بتأثير من ميولها سياسياً. وبعيد قضية لوبيز، كتبتُ مقالاً يظهر أثر «الولاء» في مثل هذا التفسير للدستور. إذ صدمني أن تحسم المحكمة العليا في القضايا، بناء على ميولها سياسياً. ولم أكن لأُكرّس حياتي لتدريس القانون، لو أن القضاة التسعة في تلك المحكمة العليا، أصبحوا سياسيين.

لنتوقف برهة، كي نتأكد من فهمنا لما لم تسع إليه قضية إلدرد. فبإصراره على وجوب التقيّد بما تضمنه الدستور من حدود لمدة حق النسخ، لم يسعَ إلدرد لمساندة القرْصَنَة. والحق أنه كافح ضد نوع من القرْصَنَة– قرْصَنَة ضد النطاق العام. وعندما كتب الشاعر روبرت فروست أعماله، وعندما ابتكر والت ديزني ميكي ماوس، لم تكن فترة حق النسخ لتزيد على 56 سنة. وحاضراً، يوظّف مالكو حقوق فروست، وشركة ديزني، قوتهم، كما تظهرها أموال مجموعات الضغط، للحصول على تمديد لعشرين سنة أخرى. لقد اقتنصت تلك السنوات العشرون من النطاق العام. وبذلك، حارب إريك إلدرد ضد قرْصَنَة تطال الشعب الأمريكي بأسره.

ينظر بعضهم إلى النطاق العام باحتقار. فأثناء مرافعتهم أمام المحكمة العليا، كتبت «رابطة مؤلفي الأغاني في ناشفيل» أن النطاق العام ليس سوى «قرْصَنَة شرعية[9]». ولا يمثل النطاق العام قرْصَنَة. إذ يقضي القانون بوجوده، كما يتطلّبه الدستور أيضاً. ربما لا يطيق بعض الناس متطلبات الدستور، ولكن ضيقهم لا يحوّل الدستور إلى شرعة قراصنة.

وكما رأينا، يفرض نظامنا الدستوري حدوداً لمدة سريان حق النسخ، على اعتبار أن تلك الحدود طريقة لتأمين ألا يؤثر ملاّك حق النسخ بقسوة على تطوّر الثقافة وتعميمها. ومع ذلك، وكما اكتشف إريك إلدرد، بات في الولايات المتحدة نظام يضمن تمديد قانون حق النسخ ثم تمديده ثم تمديده. لقد خلقنا العاصفة القاسية، الكفيلة بإغراق سفينة النطاق العام. لم تستنفد مدة سريان حق النسخ، ولن تستنفد، طالما بقي الكونغرس طليق اليدين في تمديدها المرّة تلو الأخرى.

تلعب حقوق النسخ المتصلة بالأعمال القيّمة، مثل ميكي ماوس و«المرثية الزرقاء»، دوراً أساسياً في استمرار تمديدها، إذ يصعب تجاهل مُلاّك حقوقها. ولا يصيب الضرر المجتمع بسبب التمديد لحق النسخ المتصل بميكي ماوس. لننس ميكي ماوس.. لننس روبرت فروست، ولننسَ الأعمال التي ظهرت في عشرينات القرن العشرين وثلاثيناته، والتي لا تزال مهمة تجارياً. لا يأتي ضرر التمديد من هذه الأعمال الشهيرة، وإنما من الأعمال غير الشهيرة، التي لا تستغل تجارياً، والتي لم تعد متوافرة أيضاً.

إذا تمعّنت في الأعمال التي ظهرت بين عامي 1923 و1942، والتي مُدّدت حقوق نسخها بموجب «قانون سونني بونو لتمديد حق النسخ»، فسوف تجد أن 2 في المئة منها لا تزال تحتفظ بقيمة تجارياً. والحق أن مُلاّك الحقوق المتصلة بهذه الـ2 في المئة سعوا إلى إقرار قانون «بونو»، الذي يسري على الأعمال كافة، ولا يقتصر على الـ2 في المئة القيّمَة[10].

لنفكّر بالنتائج المتأتية من هذا التمديد، بعقلية رجل الأعمال، وليس بفكر رجل القانون الذي يتوق دوماً إلى مزيد من الشرعية.

في عام 1930، نشر 1047 كتاباً جديداً في الولايات المتحدة. ومع حلول عام 2000، ظل 174 منها قيد إعادة الطبع. ولنقل إنك برويستر كاهل، وإنك تسعى لتأسيس أرشيف للإنترنت، ما يجعلك تسعى وراء الـ 9873 كتاباً منذ عام 1930. فما الذي تستطيع أن تفعله؟ يتوجب أولاً أن تحدد تلك الكتب التي تتمتع بحماية قانون النسخ من ضمن الـ 9873 كتابا. ويعني ذلك ضرورة التدوير المُضني في المكتبات (لأن هذه الكتب ليست موجودة على الشبكة) للبحث عن آلاف الكتب، بالعناوين وأسماء المؤلفين، ثم مقارنتها مع سجلات الكتب التي صدرت تحت حماية قانون حق النسخ في عام 1930. وحينها، تحصل على قائمة بالكتب التي لا تزال محمية قانونياً. ولأن معظمها لم يعد قيد الطباعة حاضراً، فإنه يتوجب عليك تحضير قائمة بأسماء ملاّك حق النسخ. وكيف لك الحصول على تلك القائمة؟ يعتقد كثير من الناس أن مثل تلك القائمة موجودة في مكان ما أو عند جهة ما. يفكر أصحاب الآراء العملية بهذه الطريقة: هل يعقل أن تكون الآلاف والآلاف من المقتنيات الحكومية من دون قائمة تجمعها؟

ولكنك، سرعان ما ستجد أن هذه القائمة غير موجودة. ربما عثرت على اسم لمن سجّل عملاً في عام 1930 تحت حماية حق النسخ، ثم جدّده في عام 1959. وفكّر في صعوبة تقصي آلاف السجّلات، خصوصاً وأن الشخص الذي يحمل حق النسخ راهناً قد لا يكون هو نفسه الذي سجّل العمل في الثلاثينات. هذا العناء كله، ولا يزال الحديث عن سنة 1930! والحق أن منطق النظام يقول: لا توجد قائمة بأصحاب حقوق النسخ، لأنه ليس من سبب لوجودها!

هناك طُرُق أخرى للعثور على هذه الاسماء. مثلاً، أنت تسير في الشارع، وترى بيتاً. تستطيع معرفة من يملك المنزل بالرجوع إلى السجلات العقارية في المحاكم. إذا رأيت سيارة، فإن رخصة السيّارة تدلك على المالك.

إذا رأيت لُعباً مرمية في حديقة منزل، فمن السهل نسبياً معرفة مُلاّك تلك اللُعَب. وإذا رأيت كرة بيسبول مرمية على قارعة الطريق، فتلفّت حولك هنيهة، تعثر على أولاد يلعبون البيسبول. إذا لم تر أولاداً، فسوف يصبح من الصعب تحديد صاحب المُلكيّة لتلك الكرة. ويمثّل ذلك الاستثناء الذي يثبت القاعدة التالية: في العادة، من السهل العثور على صاحب مُلكيّة ما.

والآن، قارن تلك القصص بالمُلكيّة غير الملموسة.. تستطيع الذهاب إلى مكتبة والعثور على كتب، ولكن من يملك حقوق نسخها؟ مع غياب قائمة لمُلاّك الحقوق، لا يمكنك الحصول على أسماء الكُتّاب الذين يملكون حقوق النسخ عادة، إلا إذا كانت قد انتقلت إلى ورثتهم. في تلك الحال، عليك استئجار تحرٍ خاص، للبحث عن أولئك الورثة. وكخلاصة، يصعب تحديد مُلاّك حقوق النسخ. وإذ يصرّ النظام الساري راهناً على طلب إذن هؤلاء، تبقى معظم الحقوق غير مستخدمة فعلياً. ويترتب على ذلك، عدم القدرة على وضع الكتب القديمة في ملفات رقمية، ما يعني أنها ستترك لتتآكل على الرفوف.

وفي المقابل، تسلك الكتُب القيّمة مساراً مختلفاً. لنأخذ قصة مايكل آغي، رئيس استوديوهات «هال رواش»، الذي يحتفظ بحقوق النسخ لأفلام لوريل وهاردي. (**في النصف الأول من القرن الماضي، صنعت هوليوود سلسلة من الأفلام الكوميدية التي تقاسم بطولتها ستان لوريل (النحيف) وأوليفر**

هاردي (السمين). ونالت شهرة عالمية، في زمن أفلام الأبيض والأسود. وتعتبر من كلاسيكيات الكوميديا في تاريخ السينما- المترجم). يعتبر آغي ممن استفادوا من «قانون بونو» بصورة مباشرة. إذ صُنِعتْ أفلام لوريل وهاردي بين عامي 1921 و1951. وأصبح أحدها، «ذي لاكي دوغ» The Lucky Dog، خارج زمن حماية حق النسخ. ومع «قانون بونو»، صارت كل الأفلام التي صنعت بعد عام 1923 ضمن التمديد لحقوق نسخها، ما منع انتقالها إلى النطاق العام. ولأن آغي يمتلك حقوق النسخ لتلك الأفلام القيّمة، فإنه سوف يحصل على الكثير من المال. ويقدّر بعضهم أن استوديوهات «رواش باعت أكثر من ستين ألف شريط فيديو، وخمسين ألف أسطوانة «دي في دي» لأفلام ذلك الثنائي[11]. وعلى الرغم من ذلك، عارض آغي «قانون بونو»، مبرهناً على معلم بات نادراً في ثقافتنا: نكران الذات. كما حاجج آغي، في إفادة تقدّم بها أمام المحكمة العليا بصدد «قانون بونو»، أن سريان ذلك القانون سيحمل الدمار إلى جيل كامل من صُنّاع الأفلام في الولايات المتحدة. وكانت محاججته واضحة، إذ شدّد على أن جزءاً صغيراً من هذه الأعمال له قيمة مستمرة فعلياً.

وتهجع البقية في صناديقها لتجمع الغبار، مع وجود احتمال بأن تبدو قيّمة بصورة مستمرة بالنسبة لمالكي تلك الصناديق. ولكي تحقق هذه الأعمال قيمة تجارية، يجب أن تفوق أرباحها كلفة وضعها قيد التوزيع. من الصعب معرفة الأرباح، ولكن من السهل معرفة الكثير عن كلفة إعادتها إلى الحياة مجدداً. ففي معظم تاريخ الأفلام، بدا تجديد شريط ما، أمراً مُكلفاً. ومع ظهور التقنية الرقمية، انخفضت تلك الأكلاف إلى حدّ كبير. ففي عام

1993، بلغت كلفة تجديد فيلم بالأبيض والأسود مدته 90 دقيقة، نحو عشرة آلاف دولار. وانخفض هذا الرقم إلى مائة دولار لرقمنة شريط 8 ملليمتر مدّته ساعة[12]. ولا تقتصر كلفة تجديد الفيلم على الناحية التقنية، بل إنها ليست الأعلى كلفة في تلك العملية. إذ يتوجب الدفع للمحامين، الذين ترتفع كلفة توكيلهم باطراد. فقبل توزيع الفيلم المُجدّد، يجب التحوّط بشأن حقوق النسخ، التي تتوزّع على عدد كبير من الأشخاص، ما يجعل الإيفاء بها عملية باهظة الثمن. وكما ورد في فصول سابقة، يملك الحقوق المتعلقة بفيلم ما، عدد كبير من الأشخاص. (انظر الفصل الثامن). ولا يتصل الأمر بشخص مفرد، يجب الاتصال به والحصول على حقوق النسخ منه. ربما يخطر لبعضهم اللجوء إلى طريقة أخرى، كأن تجد الفيلم، ويُوزّع، ثم تدفع حقوق النسخ لمن يظهر أنه يمتلكها. تصلح هذه الطريقة مدخلاً لارتكاب جنحة. وحتى لو تجاوزت هذا الأمر، فكل من يظهر بعد توزيع الفيلم، أنه يملك حق النسخ، يستطيع رفع دعوى قضائياً تفوق قيمتها أي أرباح متخيّلة من الفيلم. وهكذا، يؤدي اتباعك هذه الطريقة إلى الدخول في متاهات قضائية مكلفة، ما يعني، في أفضل الأحوال، أن معظم ما تجنيه من مال سيدخل إلى جيوب محاميك.

وفي بعض الأحيان، تفوق أرباح إعادة إطلاق فيلم ما، تلك الأكلاف جميعها.

وفي معظم الحالات، يصعب أن تفوق أرباح فيلم مُجدّد الأكلاف القانونية المترتبة على تجديده. ولذا، حاجج آغي بأن فيلماً قديماً لن يجدد، إلا إذا نفدت حقوق نسخه. وحينها، ربما يكون الفيلم نفسه قد تلف،

خصوصاً وأن تلك الأفلام أنتُجَت بشرائط تعتمد على مادة نترات الفضة، التي تتحلّل مع الوقت. وبقول آخر، ستتبدد تلك الأفلام، وتتحوّل صناديقها إلى حاويات للغبار.

يحتفظ جزء صغير من كل ما انتجه البشر إبداعياً، بقيمة مستمرة تجارياً. ويشكّل حق النسخ أداة مهمة قانونياً بالنسبة لهذا الجزء، لأنه يعطيها مردوداً يمكن استعماله في إنتاج وتوزيع هذه الأعمال. وبقول آخر، يعمل حق النسخ كـ«محرّك لحريّة التعبير»، بالنسبة لهذا القسم الصغير. ولا يستمر ذلك الأمر لمدة طويلة، حتى بالنسبة لذلك القسم الصغير. وكما ورد سابقاً، تخرج معظم الكتب من دائرة الطباعة، بعد مرور سنة على إطلاقها. وينطبق الأمر عينه على الموسيقى والأفلام. في هذا المعنى، تشبه الثقافة التجارية سمك القرش، إذ يجب عليها أن تتحرك باستمرار. وعندما يصبح عمل ما خارج الذائقة السائدة، لا يلاقي اهتمام الموزّعين، وتنتهي حياته تجارياً. ولا يعني ذلك نهاية لحياة العمل الإبداعي. لا نحتفظ بالكتب في مكتباتنا لمجرد المنافسة مع سلسلة مكتبات «بارنز أند نوبلز» الشهيرة. وكذلك لا نحتفظ بشرائط الأفلام لأننا نتوقع أن نوضع بين خيار الذهاب إلى السينما ليلة العطلة الأسبوعية، أو الجلوس في المنزل لمشاهدة فيلم وثائقي صنع في عام 1930. تحتفظ الحياة غير التجارية للأعمال الثقافية بقيمتها وأهميتها، بالنسبة للترفيه والمعرفة أيضاً. وكي نعرف من نحن، ومن أين أتينا، وكيف ارتكبنا الأخطاء التي ارتكبناها، فإننا نحتاج إلى اتصال دائم مع تاريخنا.

في هذا السياق، لا تعمل حقوق النسخ كمحرك لحرية التعبير.

في هذا السياق، تنتفي الحاجة إلى حقوق حصرية، وتغدو حقوق النسخ

غير مُجدية.

في المقابل، لم تسبب تلك الأمور في تاريخ الثقافة الأمريكية سوى قليل من الضرر. وغالباً، عندما تنتهي الحياة التجارية لعمل ما، لا يحظر **الاستعمال المستند إلى حق النسخ**. عندما يخرج كتاب ما من حلبة الطباعة، لا يصار إلى شرائه من الناشر. ولكن، من المستطاع شراءه من مخازن الكتب القديمة، من دون أن يعود بيعه على الناشر بمردود. ولذلك، يجري الاستعمال العادي للكتاب بعد نهاية حياته تجارياً، بمعزل عن قانون حق النشر.

وينطبق الوصف ذاته عملياً على الأفلام. ولأن كلفة ترميم الأفلام باهظة تماماً، لم يكن من المستطاع حفظ الأفلام أو ترميمها. وربما رُمِيَتْ، كبقايا وليمة هائلة. وعندما يخرج فيلم من التداول تجارياً، ربما يُحفظ في الأرشيف لوقت ما، لكن ذلك يؤشر إلى نهاية حياته، لأن الأسواق لم تعد بحاجة إليه. وبقول آخر، على الرغم من قِصر مدة قانون حق النسخ لحقب طويلة، لم تكن تلك الحقوق مهمة بالنسبة للأعمال التي لم تعد قيّمة تجارياً، حتى لو سرت لفترات طويلة.

ولكن هذه الصورة تغيّرت حاضراً.

وتولّد تطوّر التقنيات الرقمية أثراً فائق الأهمية يتمثل في إمكانية صنع أرشيف من النوع الذي حلم برويستر كاهل به طويلاً. وبفضل التقنيات الرقمية، من المستطاع حفظ أنواع المعارف كلها، مع إتاحة الوصول إليها. وعندما يخرج كتاب من دورة الطباعة، فإن من الممكن تحويله إلى ملف رقمي، وجعله في متناول الجميع، وإلى الأبد. وعندما لا يعود فيلم ما مطلوباً في الأسواق، فإن من المستطاع رقمَنَته، ثم وضعه في متناول

الكل، وإلى الأبد. تعطي التقنيات الرقمية حياة جديدة للمواد المحمية بحق النسخ، بعد خروجها من حلقة التداول تجارياً. ومن المستطاع راهناً، حفظ المعارف والثقافة، ووضعهما في متناول الجميع، كما لم يكن الحال من قبل أبداً.

وراهناً، يعترض قانون حق النسخ هذا المسار. إذ ينظر إلى كل خطوة في سياق إنتاج أرشيف رقمي لثقافتنا، باعتبارها تعدياً على الحقوق الحصرية المتضمنة في حق النسخ. ويشترط الحصول على أذونات لإنجاز أي خطوة على طريق صنع أرشيف رقمي مُجدٍ للثقافة. وينطبق الوصف ذاته على الأفلام والموسيقى وكل ما يُصار إلى حمايته بحق النسخ. ويتصادم هذا الحق، في صيغه التي باتت شديدة التطرّف، مع الجهود المبذولة لجعل المعارف والثقافة متاحتين للمؤرخين والبحّاثة والساعين للمعرفة والاكتشاف.

إذاً، وصلنا إلى الضرر الأساسي، الذي يتأتى من حق النسخ: فبالضبط عندما أتاحت التقنية الرقمية إمكانية تحقيق حلم إعادة بناء «مكتبة الإسكندرية» القديمة، تدخل قانون حق النسخ، ليمنع تحويل هذا الحلم إلى حقيقة. **(يستعمل المؤلف مصطلح «مكتبة الاسكندرية» في استعارة لما شكّلته تلك المكتبة في زمان الاسكندر المقدوني، ولفترة مديدة بعده في الحضارة الرومانية، عندما جُمعت فيها كل المعارف الموثّقة للعالم القديم، فكانت أرشيفاً شاملاً للمعارف الإنسانية. وثمة من يشير إلى أن هذه الاستعارة تتضمن شيئاً من تأثير نظرة المركزية الأوروبية. والمعنى المقصود أنه في المرحلة التي ظهرت فيها «مكتبة الإسكندرية» القديمة، كانت هنالك معارف متراكمة وموثّقة خارج «العالم القديم»، كحال حضارتي الأنكا والمايا في أمريكا الجنوبية، ولم تكن ضمن أرشيف «مكتبة الإسكندرية»**

القديمة، أو حتى ضمن تصوّراتها– المترجم).

ولا يتدخل هذا القانون بطريقة تخدم الهدف من حق النسخ، الذي يتمثّل في تدعيم سوق الثقافة التجارية التي تنشر المعرفة. بالأحرى، يتعلق الأمر بثقافة خرجت من التداول تجارياً. في هذا السياق، لا يخدم حق النسخ، أهدافاً تتصل بنشر المعرفة، على الإطلاق. وفي هذا السياق، لا يعود هذا الحق محرّكاً لحرية التعبير عن الرأي، بل يغدو معيقاً لها.

رب قائل: إن التقنيات الرقمية تخفض من كلفة تحقيق حلم بروستر كاهل، ولكنها أيضاً تخفض من الكلفة بالنسبة لدور النشر أيضاً، ما قد يدفعها إلى المساهمة في نشر المعرفة أيضاً. ربما. يوماً ما، ربما يحدث ذلك. وراهناً، لا يتوافر أي دليل على سعي دور النشر إلى بناء مكتبات متكاملة. ومثلاً، إذا سمحت مكتبات «بارنز أند نوبلز» باستعارة الكتب مقابل أثمانٍ زهيدة، فهل سيلغي ذلك الحاجة إلى المكتبات؟ تجدر ملاحظة أن المكتبات حاضراً تتبع ما تمليه عليها «السوق». وفي حال السعي إلى بناء مكتبة تنهض بدور الأرشيف للمعرفة، يتضح أننا لا نستطيع الاعتماد على السوق التجاري في صنعها.

سأكون أول من يوافق على القول: إنه يجب أن تبذل قصارى جهدها من أجل تحقيق هذا الهدف، وإنه يجب الاعتماد على السوق إلى أقصى حدّ، في نشر المعرفة وتدعيم الثقافة.. لست من مناهضي السوق وقواها.

وفي المقابل، عندما نرى مهمات لا تنهض بها الأسواق، يجدر أن نسمح لقوى من خارج السوق بالتدخل لملء الفراغ. وبحسب إحصائية لأحد البحّاثة، فإن 94 في المئة من الأعمال (كتب، موسيقى وأفلام) التي

صنعت بين عامي 1923 و1946، قد خرجت من التداول تجارياً. ومهما حاولنا الانحياز إلى مصلحة السوق، يصعب عدم وصف نسبة وصولٍ مقدارها 4 في المئة، بالفشل[13].

في يناير/ كانون الثاني من عام 1999، ترافعت بالوكالة عن إريك إلدرد في محكمة واشنطن (العاصمة)، سعياً لإلغاء الصفة الدستورية عن «قانون بونو». واستندنا إلى مقولتين أساسيتين في هذا الطلب. ارتكزت الأولى إلى القول: إن تمديد فترات حق النسخ يشكّل اختراقاً دستورياً لمبدأ «الزمن المحدود» المقرر دستورياً. في حين اعتمدت الثانية على مقولة: إن التمديد لعشرين سنة يمثّل اعتداء على مبدأ حرية التعبير الذي يكفله المبدأ الأول من الدستور. ورفضت المحكمة الدعوى، من دون أن تكلف نفسها عناء الاستماع إلى حججنا. وتقدّمت باستئناف أمام محكمة النقض في واشنطن، والتي رفضت دعوانا أيضاً، بعد جلسات طويلة من الاستماع لمرافعاتنا. ولكن قرار محكمة النقض لم يصدر بالإجماع، إذ خرج عنه أشد القضاة محافظة في هيئة المحكمة. وأعطى غياب الإجماع نسمة حياة لقضيتنا. ففي تلك المحكمة، لاحظ القاضي المحافظ ديفيد سنتل أن «قانون بونو» يخترق ما نص عليه الدستور من وجوب التقيّد بـ«فترة محددة» في حق النسخ. وتقدّم سنتل بحجة سهلة وأنيقة: إذا استطاع الكونغرس أن يمدّد الفترات الزمنية القائمة حاضراً، فسوف لن تكون هناك نقطة توقّف لسلطة الكونغرس بالنسبة للتشريعات المتصلة بحق النسخ، بمعنى تملّص الكونغرس من وضع حدود زمنية لهذا الحق. وطلب القاضي سنتل من المحكمة ان تفسّر النص الدستوري عن «المدّة المحدودة» بطريقة تتفق مع معناها فعلياً،

ما يعني نقض حق الكونغرس في تمديد فترة سريان حقوق النسخ الموجودة حاضراً.

وطلبنا من محكمة النقض في دائرة العاصمة أن تستمع إلى القضية، ما يعني تشكيل هيئة من ثلاثة قضاة، كما هي الحال في القضايا العادية، أو جلوس المحكمة بطاقم قضاتها كاملاً للاستماع، كما تكون الحال في القضايا الحساسة. ورفضت تلك المحكمة طلبنا بالإصغاء بكل طاقمها للبتّ في قضيتنا.

ولم يحدث ذلك بالإجماع، إذ ساند أشد القضاة تحرراً، وهو ديفيد تاتل، موقف القاضي سنتل المحافظ، في وجوب وضع حدّ لسلطة الكونغرس.

عند هذه النقطة، تصوّر كثيرون أن قضية إلدرد ضد أشكروفت ستنتهي، فنادراً ما تعيد المحكمة العليا النظر في قضايا حسمتها محكمة النقض. وفي معدل سنوي، تنظر المحكمة في مئة من أصل خمسة آلاف قضية حسمتها محكمة للنقض. وفي العادة، لا تعيد المحكمة العليا، النظر في قرار من محكمة النقض، بعد اتخاذه صفة قانونية.

إلا أنه في فبراير/ شباط عام 2002، أدهشت المحكمة العليا الجميع، حين قرّرت مراجعة قرار محكمة النقض في دائرة واشنطن (العاصمة)، بشأن قضيتنا ضد «قانون بونو». وحدّدت أكتوبر/ تشرين الأول عام 2002، موعداً لجلسة الاستماع. وقضيتُ الصيف بطوله منكباً على صوغ إفادات وكتابة محاججات تخدم هذه الدعوى.

شرعتُ في تأليف هذا الكتاب بعد سنة من مثولنا أمام المحكمة العليا. ولا أزال أشعر بقسوة تلك الأوقات، عدا قول: إننا خسرنا الدعوى. والمؤلم

أن خسارتنا كانت محتّمة. وبعد هزيمتنا، تلقيتُ آلاف الرسائل من مؤيدين، وأصحاب نوايا حسنة، تتضمن شكراً على جهودي في مساندة هذه الدعوى المحكومة بالخسارة. ولم يكن في هذه الكومة من البريد الإلكتروني ما هو أشد تأثيراً من رسالة موكلي: إريك إلدرد. ولكن موكلي وهؤلاء الأصدقاء كانوا مخطئين.. لم يكن محتماً أن نخسر الدعوى. إن ربحها كان ممكناً، بل متوجّباً. ومهما حاولتُ إعادة صوغ تلك القصة لنفسي، لا أستطيع النجاة من الإحساس بأنني خسرتُ بسبب خطأ ارتكبته بنفسي!

لقد ارتُكِب هذا الخطأ في وقت مبكرٍ من الدعوى، ولكنه لم يظهر بوضوح سوى في نهايتها. ومنذ البداية، لقيت قضيتنا تأييداً من محامٍ بارز، هو جيفري ستيوارت، ومن المؤسسة القانونية التي يعمل فيها واسمها «جونز، داي، رفيز وبوغ».

تحمّلتْ تلك المؤسسة ضغوطاً ضخمة مارسها دعاة الحمائية من مؤيدي حق النسخ، وتجاهلتْ هذه الضغوط، وهو تصرّف نادر من قِبل مؤسسات المحاماة حاضراً، وأمدّتنا بكل ما في استطاعتها. وعمل 3 محامين أساسيين من هذا المؤسسة على قضيتنا. وفي البداية، جاء جيفري ستيوارت، وتبعه دان بلومبرغ ثم دون آيير. وصاغ الأخيران تصوراً عن طريقة كسب هذه القضية. وأخبراني تكراراً بأن الفوز رهن بإظهار القضية باعتبارها «مهمة»، أمام المحكمة العليا. ويعني ذلك إظهار أن ضرراً دراماتيكياً سيطال حريتي التعبير والثقافة، بأثر من «قانون بونو». وبخلاف ذلك، لن تصوّت المحكمة العليا ضد «أقوى شركات الميديا عالمياً»، على حدّ تعبير بلومبرغ وآيير.

ولكنني أكره هذه النظرة إلى القانون. بالطبع، كنتُ مؤمناً بأن «قانون بونو» سيترك ضرراً دراماتيكياً على حريتيّ التعبير والثقافة، ولا أزال عند هذه القناعة. لكني أعتقد أن اتخاذ قرار من المحكمة العليا، استناداً إلى الأهمية التي ترى فيها القضية هو شيء خاطئ. ربما كان ذلك أمراً صحيحاً إذا نُظُر إليه كأمر «واقعي». لكنني أعتقد أنه «خطأ»، بمعنى أن الأمور لا يجب أن تسير على هذا النحو. وكذلك ظننتُ أن تفسيراً مخلصاً لما رمى إليه واضعو الدستور، سيقود إلى إظهار عدم دستورية «قانون بونو»، كما اعتقدتُ بأن تفسيراً مخلصاً للمبدأ الأول من الدستور، يؤدي إلى الاستنتاج بأن سلطة تمديد فترة سريان حق النسخ، هي غير دستورية. لذلك، لم أؤمن بجدوى أن نقدم القضية كما لو كانت مسرحية دراما تلفزيونية. وبدت لي قضيتنا شبيهة بمسألة عدم دستورية حظر الصليب المعقوف النازي، التي تستند إلى ضرورة عدم اختراق الحقوق التي يضمنها الدستور، وليس لأن المحكمة تحب النازيين مثلاً. وعلى غرار ذلك، اعتقدتُ أن على المحكمة أن تقرر أن ما يفعله الكونغرس غير دستوري، بناء على معطيات الدستور نفسه، وليس بسبب موقف القضاة من القيم التي عمل بموجبها واضعو الدستور.

وعلى أي حال، فكّرتُ أن المحكمة ترى فعلياً الخطر والضرر المتضمنين في «قانون بونو». ولعلي تأثّرتُ بقبول المحكمة العليا أن تعيد النظر في قرار محكمة النقض، وفسّرته على أنه إدراك من المحكمة للأذى الذي يحدثه «قانون بونو».

وكذلك قدّمت لي تلك القضية، مدخلاً لإدراك أهمية السياسة، وأظن

أنني تعاملتُ معها بطريقة مناسبة. كنتُ مقتنعاً بأن المحكمة العليا ما كانت لتنظر في قضيتنا لو أنها اعتقدت أننا مجرد مجموعة من اليساريين الطموحين. ما كان للمحكمة العليا أن تطلق حقلاً جديداً من المراجعة القضائية، بأثرٍ من اعتقادها بأن هذا الحقل إنما يمثّل خياراً سياسياً لمجموعة سياسية صغيرة. ورغم أن تركيزي لم ينصبّ على تبيان مدى سوء «قانون بونو»، بل على إظهار مدى عدم دستوريته، إلا أنني عقدتُ الأمل على عرض حججي على خلفية تضمّ طيفاً كاملاً من الآراء السياسية. وكي أُظهِر أن الدعوى ضد «قانون بونو» لم تتأسس على السياسة، بل استندت إلى القانون، فإنني جهدتُ في محاولة جمع الطيف الأوسع من الآراء الموثوقة، التي انتقدت «قانون بونو»، وهي موثوقة ليس لأنها تصدر عن أغنياء ومشاهير، بل لأن تقاطعها إجماعياً يظهر أن القول بعدم دستورية «قانون بونو»، أمر لا يتصل بالميول السياسية.

حدثت الخطوة الأولى من تلقاء نفسها. إذ ناهضت مؤسسة «إيغل فوروم»، التي ترأسها السيدة فيليس سكلافلي، «قانون بونو» منذ البداية. ورأت سكلافلي أن الكونغرس باع نفسه بإقراره هذا القانون. وفي عام 1998، كتبتْ سكلافلي مقالاً نقدياً هاجمت فيه جمهوريي الكونغرس، بسبب سماحهم بإقرار «قانون بونو». وكتبت: «هل تتساءلون أحياناً لِمَ تُمرّر التشريعات التي تناسب حفنة صغيرة من أصحاب المصالح المالية بسهولة عبر المتاهة المتشابكة للعملية التشريعية، فيما تتوه التشريعات التي تناسب الصالح العام»؟ ورأتْ، بحسب المقال ذاته، أن الإجابة تكمن في قوة المال. وعدّدت سكلافلي المساهمات التي تقدّمها شركة «ديزني»

للنواب الأساسيين في لجان الكونغرس. وخلصت إلى القول: إن المال، وليس العدالة، أعطى لشركة ديزني عشرين سنة إضافية من السيطرة على ميكي ماوس.

في محكمة النقض، سعت مؤسسة «إيغل فوروم» إلى تقديم مرافعة تؤيد قضيتنا وتدعمنا. وأبرزت مرافعتها الحجة التي تحوّلت إلى السند المركزي في قضيتنا: إذا استطاع الكونغرس تمديد فترة سريان حقوق النسخ الراهنة، فسوف لن ترسم حدود لقدرته على التمديد، وأقنعت تلك الحجة القوية حتى قاضياً محافظاً ومتشدداً مثل القاضي سنتل.

وفي المحكمة العليا، قُدّمتْ إفادات لمصلحتنا من أطياف سياسية شديدة التنوّع. وضمّت قائمتها إفادة تاريخية غير عادية من قِبل «فري سوفت وير فاونديشن» Free Soft Ware Foundation، وهي المؤسسة التي أسهمت في صنع نظام تشغيل الكمبيوتر مفتوح المصدر «لينوكس» Linux.

وضمّت هذه القائمة أيضاً إفادة قوية من شركة «إنتل»، عملاق صناعة الرقاقات الإلكترونية، عن تكاليف عدم التيقن. وقدّم اثنان من أساتذة القانون إفادتيهما، أحدهما متخصص في قانون النسخ، والآخر في المبدأ الأول من الدستور. وقُدّمت إفادات من اختصاصيين في النص الدستوري المتصل بتطوّر العلم، إضافة إلى إفادة جديدة من مؤسسة «إيغل فوروم» تعيد الحجج الأصلية وتقوّيها. صنعت تلك الإفادات، إطاراً للنقاش القانوني، الذي دُعِم بعدد من إفادات المشرفين على المكتبات والأرشيفات، مثل «أرشيف الإنترنت» و«الرابطة الأمريكية لمكتبات القانون» و«الاتحاد الوطني للكتاب». والتقطت إفادتان سياق المحاجحة بشكل رائع. جاءت

الأولى على لسان «استوديوهات هال رواش»، وقد عرضتها سابقاً، وتناقش بأن عدم إسقاط «قانون بونو» سيجلب الدمار إلى جيل كامل من صُنّاع الأفلام في أمريكا. فيما ركّزت الإفادة الثانية على شرح البُعد الاقتصادي وتوضيحه، وحملت توقيع 17 خبيراً في الاقتصاد، ضمنهم خمسة من حائزي جائزة نوبل هم: رونالد كواز، جايمس بوكانان، ميلتون فريدمان، كينيث آرو وجورج أكيرلوف. وتوزّعت آراء الاقتصاديين، بحسب ما يظهر من قائمة حائزي نوبل، على مروحة واسعة من الآراء السياسية. وتوافقوا جميعاً على استنتاجات قوية: عدم وجود أسبابٍ مقبولة تجعل من التمديد لحقوق النسخ السارية، حافزاً إضافياً للإبداع. وتقاطعت آراؤهم على القول: إن التمديد يمثّل توسعاً منفلتاً لمصالح مجموعة ضيّقة.

وظهر الميل إلى التوازن ذاته في تشكيل الفريق الذي كلفناه بكتابة إفاداتنا في تلك القضية. لقد عمل محامو مؤسسة «جونز داي» معنا منذ البداية. وعندما وصلت القضية إلى المحكمة العليا، أضفنا إليهم 3 محامين هم آلن موريسون (من مؤسسة «بابليك سيتزن» وهي مؤسسة تعمل في واشنطن، صنعت لنفسها صيتاً عريضاً بتوليها الدفاع بنجاح عن حقوق الأفراد أمام المحكمة العليا، وعميدة كلية الحقوق في ستانفورد كاثلين سوليفان، التي ترافعت في مجموعة من القضايا أمام المحكمة العليا، وقدمت نصائحها بخصوص المبدأ الأول من الدستور، وأخيراً.. المدعي العام السابق تشارلز فريد.

مثّل وجود فريد إلى جانبنا، نوعاً من الانتصار الخاص. إذ استوْجر كل المدعين العامين السابقين ضمن الفريق المُدافع عن صلاحية الكونغرس بإعطاء شركات الميديا خدمة خاصة عبر تمديد حق النسخ. وتفرّد فريد بأنه لم

يأبه للبدل المالي السخي الذي عرضه الطرف الآخر، كي يساند قضية يراها منسجمة مع قناعاته. وسبق له أن عمل ضمن فريق محامي الرئيس رونالد ريغان في المحكمة العليا. وأسهم في سلسلة من قضايا أدّت إلى تقليص صلاحيات الكونغرس بالنسبة للقوانين المتعلقة بالتجارة. وعلى الرغم من أنه دفع بمحاججات في المحكمة العليا، لم أكن موافقاً عليها، إلا أن مساندته لقضيتنا اعتُبِرت نوعاً من التصويت على الثقة بالنسبة لمحاججتنا.

للدفاع عن الكونغرس، وقفت الحكومة في مواجهتنا، مع مجموعة من أصدقائها، الذين خلت صفوفهم من أي مؤرخ أو خبير في الاقتصاد. وقدّم الطرف الآخر إفادات صيغَ معظمها بأيدي شركات الميديا، وأعضاء الكونغرس، ومُلاّك حقوق النسخ.

ليس حضور شركات الميديا بالأمر المُدهش، إذ إنها أبرز المستفيدين من «قانون بونو». وينطبق الوصف عينه على أعضاء الكونغرس، إذ أنهم يدافعون عن سلطاتهم، وبصورة غير مباشرة عن استمرار تدفق المساهمات السخية التي قد يستحّثها ذلك القانون. وكذلك لم يكن مُدهشاً حضور مُلاّك حقوق النسخ، للدفاع عن استمرار حصولهم على ما يأتيهم من سيطرتهم على ما يملكون من محتوى.

ومثلاً، ناقش ممثل عن مالكي حقوق أعمال د.سوز، أن من مصلحة المُلاّك الاستمرار في السيطرة على ما يحدث لأعماله، بدل أن يسمحوا لها بالانتقال إلى النطاق العام. وبرّروا ذلك بأن انتقال تلك الأعمال للعموم ربما أدى إلى استعمالها لصنع أدوية من نمط مُعين، أو استغلوها في أفلام الجنس الإباحي[14]. (**اشتهر الكاتب الكوميدي الأمريكي ثيودور سوز جيزيل**

(1904–1991) بأسلوبه الساخر والمرح. وعُرف باسم دكتور سوز. ويعتبر من أبرز مؤلفي القصص الثقافية الهزلية للأطفال. وإضافة إلى ذلك، عمل في الإعلان، واحترف فن الكاريكاتور أيضاً– المترجم).

وأعطى مُلاك حقوق النسخ عن أعمال الموسيقار جورج غرشوين، حُججاً مماثلة للاستمرار في «حماية» أعماله. ورفضوا أن يعطوا أُذونات عن عمله «بورغي وبيس» لكل من يرفض توظيف أفارقة أمريكيين في أعماله[15]. **(يُنظر إلى الموسيقار الأمريكي ذي الأصل الروسي جورج غرشوين (1898– 1937) باعتباره الأكثر شعبية في التاريخ الأمريكي. وركّز على التأليف لمسرح برودواي الموسيقي، لكنه صنع الكثير من المقطوعات لأغراض متنوّعة. وتميّزت موسيقاه بالمزج بين الأنماط الكلاسيكية وتقنياتها، وبين الأنماط والترسيمات والأساليب الأساسية للموسيقى الشعبية، مثل الروك والجاز– المترجم).**

وبذلك، عبروا عن رؤيتهم للطريقة التي يجب أن تجري فيها السيطرة على هذا الجزء من الثقافة الأمريكية، وطلبوا من القانون التدخل لاستمرار سيطرتهم عليها. وكشفت هذه المحاججة عن ترسيمة، نادراً ما تلاحظ في النقاش حول حق النسخ. فعندما يقرّر الكونغرس تمديد سريان فترة حق النسخ، فإنه يحسم أيضاً في شأن وجهة النظر التي تتصرف بهذا الحق.

وإذ يطلب مُلاّك حقوق النسخ لأعمال مبدعين مثل غرشوين وسوز، تمديد مُدَد حقوقهم، فإنما يطلبون عملياً استمرار إدارة تلك الأعمال من وجهة نظرهم الخاصة، مُعتبرين أنفسهم أفضل من يمثل المُبدعين الراحلين. وإذ يستجيب الكونغرس لرغباتهم، استمراراً في ميله إلى تفضيل المشاهير، فإنما يعطي حقاً حصرياً لوجهة نظر معينة في الثقافة، على حساب رؤى

أخرى، وذلك ما يتعارض مع المبدأ الأول من الدستور الأمريكي المتعلق بحرية الآراء.

وخضنا في جدال واسعٍ، عبر الإفادة الأخيرة التي تقدّمنا بها. وشدّدنا على أن إقرار «قانون بونو» يعطي الكونغرس سلطة من دون حدود لتمديد حقوق النسخ، ما يؤدي أيضاً إلى زيادة المركزة في السوق، إضافة إلى إعطاء الكونغرس سلطة تفضيل رأي على آخر، مشيرين إلى تعارض تلك الأمور كلها مع الدستور.

بين فبراير/ شباط، وأكتوبر/ تشرين الأول عام 2002، لم أفعل سوى التحضير لهذه القضية، التي رسمت استراتيجيتي بشأنها في وقت مبكر. انقسمت المحكمة العليا إلى معسكرين أساسيين: أطلقنا تسمية «المحافظين» على أحدهما، وأشرنا إلى الآخر باسم «البقية». وضمت صفوف المحافظين الرئيس ريهنكيست، والقضاة: أوكونور وسكاليا وكينيدي وتوماس. وانسجمت آراؤهم بخصوص الحدّ من سلطة الكونغرس. وسبق لهؤلاء الخمسة أن دعموا الخط الذي قال، أثناء قضيتي موريسون ولوبيز (راجع بداية هذا الفصل)، إن السلطات المنصوص عليها دستورياً يجب أن تفسر بطريقة تضمن فرض حدود على سلطة الكونغرس. تألف معسكر «البقية» من أربعة قضاة عارضوا بشدة تقييد سلطات الكونغرس، وهم: ستيفنز وسوتر وغينسبرغ وبريار. وحاججوا تكراراً بأن الدستور أناط بالكونغرس صلاحيات واسعة لتقرير أفضل سُبُل ممارسته سلطاته.

وبصورة متكررة، شدّد هؤلاء القضاة على ان مهمة المحكمة العليا تتمحوّر حول مفهوم المراعاة. وعلى الرغم من توافقي شخصياً مع كثير

من آراء هؤلاء الأربعة، إلا أنهم لم يمنحونا تأييدهم أبداً.

وبرزت بينهم القاضية غينسبرغ التي ركّزت على ضرورة مراعاة الكونغرس (خلا ما يتصل بموضوع الجندر وحقوق المرأة)، كما أبدت مراعاة خاصة للميول الحمائية في موضوع المُلكيّة الفكرية. وكنتُ أعلم أنها تتوافق في ذلك مع إبنتها المتخصّصة في مسألة المُلكيّة الفكرية. وتوقعنا سلفاً أن رأيها يتوافق مع ما كتبته ابنتها في الصحف بشأن هذه القضية: يجدر التوافق مع ما قرّره الكونغرس، حتى وإن بدا ما يقرّره مفتقراً إلى المنطق. وإضافة إلى غينسبرغ، توجّهت أنظارنا إلى قاضيين، لم نكن نأمل في أن يؤيّدانا، مع احتمال صدور مفاجأة عنهما. وقد عُرف القاضي سوتر بميله القوي لمراعاة الكونغرس، وكذلك الحال بالنسبة للقاضي بريار، ولكنهما عرفا أيضاً بحساسيتهما تجاه المسائل المتعلقة بحرية الرأي. واعتقدنا أنهما قد يتأثران بما أوردناه عن الأثر سلبياً لـ«قانون بونو» على حرية الرأي. وشعرنا بأن القاضي الوحيد الذي يمكن الثقة به هو ستيفنز، الذي سيذكره التاريخ باعتباره من أعظم قضاة المحكمة العليا. وجاءت تصويتاته مُركّبة وانتقائية، بمعنى أنها لم تنح صوب إيديولوجيا محددة. وناقش بانسجام لمصلحة وضع حدود على المُلكيّة الفكرية عموماً. وعقدنا الأمل على أنه سيلاحظ ضرورة وضع حدود في هذه القضية.

واتضح من هذا التحليل لمعسكر «البقية»، ضرورة تركيز جهودنا على معسكر «المحافظين». فلربح هذه القضية، يجدر اجتذاب هذا المعسكر للحصول على أغلبية كافية. لذلك، شددنا على الحجة التي بإمكانها التأثير على معسكر المحافظين، وهي ذاتها التي أثّرت على القاضي سنتل في محكمة

النقض: أن الصلاحيات التي يمنحها الدستور للكونغرس يجب أن تُفسّر بطريقة تضمن وضع حدود على سلطة الكونغرس. واعتمدت استراتيجيتنا على هذه النظرة، وأتحمّل شخصياً مسؤولية هذه الاستراتيجية.

بمقتضى هذه الاستراتيجية، يجب أن نظهر للمحكمة العليا أنه (كما هي الحال في قضية لوبيز) إذا أُقر «قانون بونو» فسيعني الأمر إعطاء سلطة للكونغرس كي يمارس سلطة بلا حدود بالنسبة لتمديد فترات حق النسخ. وكذلك يجب توضيح أن سلطة الكونغرس المنصوص عليها في الفقرة المتعلقة بـ«التقدّم»، توجب أن تكون «محدودة». ووضعنا نصب أعيننا أن ندفع المحكمة إلى المصالحة بين قضيتي لوبيز وإلدرد: فكما وُضِعت حدود على سلطة الكونغرس تجاه التجارة بين الولايات، كذلك يمكن وضع تقييد على سلطة الكونغرس في تمديد فترات حق النسخ.

وواجهتنا الحكومة بمحاججة ترتكز على وجود سابقة لهذا النوع من الممارسة لصلاحيات الكونغرس؛ كأنما للقول: إذا فعل الكونغرس هذا الأمر سابقاً، فبإمكانه أن يكرّرها ثانية. وادّعت الحكومة أن الكونغرس عمد دوماً، ومنذ نشأته، إلى تمديد فترات حق النسخ، ما يعني أنه يتوجّب على المحكمة العليا أن تعتبر تلك الممارسات كلها غير دستورية، إذا قضت بعدم دستورية التمديد الأخير.

لم يخلُ منطق الحكومة من بعض الصواب، ولكنه لم يحتوِ على الكثير منه. ووافقنا على أن الكونغرس مدّد، في عام 1831، فترات النسخ السارية حينها، وكرّر ذلك في عام 1903، كما شرع بتكرار ذلك بصورة شبه منتظمة منذ عام 1962، فتكرّر التمديد لحق النسخ 11 مرّة في أربعين سنة. ولكن،

يجدر وضع هذا «الاتساق» في منظور دستوري. إذ مدّد الكونغرس حق النسخ مرّة وحيدة خلال المائة سنة الأولى من عمر استقلال الولايات المتحدة. وكرّر ذلك مرّة وحيدة خلال الخمسين سنة التالية. وتتعارض ندرة هذا التكرار مع ممارسته بشكل منتظم حاضراً. وبقول آخر، فقد أزيلت القيود التي كانت تجعل التمديد أمراً نادراً، بحيث بات الكونغرس راهناً يدخل في دورة مستمرة من التمديدات، مع غياب أي سبب قد يدفع إلى توقع عدم استمرار هذه الدورة. ولأن المحكمة العليا تدخّلت قبلاً (في حال قضية لوبيز مثلاً)، لوقف دورة مماثلة، فلا يوجد سبب يمنعها من التدخّل لوقف هذه الدورة من التمديدات بالنسبة لحق النسخ.

تقرّر إجراء مناقشة شفوية خلال الأسبوع الأول من أكتوبر/ تشرين الأول، ووصلتُ إلى العاصمة قبل أسبوعين من تلك المناقشة. وخلال هذين الأسبوعين، عقد المحامون الذين تطوعوا لمساعدتي، جلسات جدال مطوّلة معي، استعداداً للنقاش القادم في المحكمة العليا.

وخلال تلك المجادلات، لعب المحامون دور القضاة، كي ينهالوا عليّ بالأسئلة المحرجة والقاسية. وتوصّلتُ إلى قناعة مفادها أن الفوز في هذه القضية، رهن بقدرتي على جذب تركيز المحكمة إلى نقطة وحيدة: إذا سُمِح للكونغرس بالتمديد هذه المرّة، فلن يوجد ما يقيّد سلطته ويحول دون تكرار ذلك. وبقول آخر، يجب إقناع المحكمة بأن الموافقة على منطق الحكومة تعني أن فترة حق النسخ تصبح غير محدودة، وأن الاستجابة لمطلبنا تبعث إلى الكونغرس رسالة مفادها: يجب وضع حدّ لتمديد مدّد حق النسخ القائمة راهناً. وقد استفدّتُ كثيراً من جلسات الجدال هذه،

إذ أرشدتني إلى طرق لإرجاع كل سؤال إلى الحجة الأساسية التي نستند إليها.

جرت إحدى تلك الجلسات أمام محامين من مؤسسة «جونز داي». وأبدى جون آيير شكوكه بجدوى استراتيجيتي. وإذ عمل في وزارة العدل أيام ولاية الرئيس ريغان، مع المدعي العام تشارلز فريد. وفي مرات كثيرة، ترافع آيير أمام المحكمة العليا. وأثناء مراجعة تقويمية لجلسات الجدال، ترك آيير الحرية لنفسه بأن يعبّر عن مخاوفه، فقال:

> «أخشى أنه ما لم نظهر حدوث ضرر حقيقي، فلن ترغب المحكمة العليا في إحداث اضطراب في ممارسة تقول الحكومة إنها مستمرة منذ مائتي سنة ...يجب عليك أن تُظهر لهم الضرر، وبطريقة مؤثّرة عاطفياً... إذا لم يتأثّروا، فستفقد حظوظك في ربح هذه القضية».

وفكرتُ أن آيير ترافع مراراً أمام المحكمة العليا، لكنه لم يفهم روحها. وعندما كنتُ متدرّباً، رأيتُ قضاة المحكمة العليا يتّخذون قراراتهم بسبب صوابها، وليس لأسباب سياسية. وكأستاذ للقانون، أمضيتُ سنوات طويلة أُدرّس تلاميذي أن المحكمة العليا تصل إلى ما هو صواب، لأنه صواب، وليس بوحي من السياسة. لقد أصغيتُ لرأي آيير، وفهمتُ ما يرمي إليه، لكنني رفضته، وفكّرتُ أن حجتنا سديدة، وأن ذلك يكفي.

في الليلة التي سبقت جلسة النقاش الشفوي، شرع جمع من الناس في التجمهر أمام المحكمة العليا. إذ شغلت هذه القضية الصحافة، كما أصبحت بؤرة اهتمام دعاة الثقافة الحُرّة.

لقد وقف المئات من الناس في صفٍ طويل، على أمل اقتناص فرصة

لرؤية المُداولات. وقضى بعضهم ليلة انتظار على سلم المحكمة، كي يضمنوا وصولهم إلى مقاعدها في الصباح. لم يتوجب على الجميع الانتظار في الطابور، إذ يستطيع القضاة منح عدد من المقاعد للجمهور. ومثلاً، طلبتُ من القاضي سكاليا مقعدين لوالديّ. وكذلك تتضمن القاعة مقاعد مخصصة لأعضاء مجلسي النواب والشيوخ. وكذلك توجد مقاعد للصحافة، وأخرى للمتدربين. وعندما دخلنا في الصباح، لم يكن هناك مكان شاغر. ورغم أنها محكمة عن المُلكيّة الفكرية، إلا أن المقاعد امتلأت عن آخرها. وإذ سرتُ صوب مقعدي في مقدمة المحكمة، رأيت والديّ على مقعدين في القاعة. وعندما اتّخذتُ مكاني على الطاولة، رأيتُ جاك فالنتي جالساً في المكان المخصص لعوائل القضاة.

ناداني رئيس المحكمة، طالباً أن أقدّم مرافعتي، فاستهللت كلامي بما عزمتُ على قوله، إذ ألقيتُ سؤالاً عن حدود سلطة الكونغرس. وقلتُ إن القضية تتعلق بالسلطات المنصوص عليها دستورياً، وعن الحدود المرسومة لها بموجب الدستور. وسرعان ما أوقفتني القاضية أوكونور، بعد دقيقة من بداية كلامي.. لقد أرّقتها مسألة تتعلق بالتاريخ.

القاضية أوكونور: «لقد مدّد الكونغرس فترات حق النسخ أكثر من مرّة عبر تاريخه، وإن كنتَ مُحقّاً، فهل يعني ذلك أننا سنعيد النظر في المُدّد السابقة أيضاً؟ أقصد أن تلك الممارسة ممتدة بعمر الدستور نفسه».

ولعلها كانت على استعداد للقول: إن هذا يصل بنا إلى ما كان يجول في خاطر صانعي الدستور. ولكني أجبتها، وتكراراً، بالتشديد على سلطات الكونغرس.

المحامي ليسغ: «إن كان الأمر يتعلق بما كان يدور في خاطر واضعي الدستور، فإن السؤال هو التالي: هل من طريقة لتفسير كلماتهم بطريقة تؤدي فعلياً إلى فهم ما قصدوه؟ والإجابة هي: نعم».

إنطوت هذه المناقشة على نقطتين من شأنهما أن تظهرا لي الاتجاه الذي تسير فيه المحكمة العليا. برزت الأولى في سؤال للقاضي كينيدي، جاء على النحو التالي:

- القاضي كينيدي: حسناً. أعتقد أن المناقشة تضمر القول بإلغاء مفاعيل القانون رقم 76 أيضاً، حتى وإن تجاوزناه تجنّباً للإرباك، وكذلك القول بأنه خلال هذه السنوات كلها، عمل هذا القانون على إعاقة تقدّم العلوم والفنون المفيدة في الولايات المتحدة. والمسألة أنني لا أعثر على أي دليل حسيّ على ذلك.

وفي الخطوة التالية، ارتكبتُ خطأي الجسيم. فكأستاذ يصحّح معلومات تلميذه، تصديت للقاضي كينيدي قائلاً:

- لورنس لسيغ: حضرة القاضي، هذه المسألة ليست بصدد الأدلة الحسيّة على الإطلاق. فلا شيء في قوانيننا عن المُلكيّة الفكرية يتعلّق فعلياً بوجود أدلة حسية على التأخّر في التقدّم. وتتعلق حجّتنا الوحيدة بأن هناك حدوداً تنظيمية يجب ضمانها، بحيث لا يتحوّل قانون حق النسخ إلى تشريع أبدي.

كان جوابي مصيباً، ولكنه لم يكن الإجابة الصحيحة. وبدلاً من ذلك، كان يتوجب عليّ أن أُظهِر حدوث ضرر عميق وواضح. أوردت إفادات عدّة حول هذا الضرر، وأراد القاضي أن يسمعها في المحكمة. وفي هذا

الموضع تحديداً، برز صواب النصحية التي أسداها لي دون آيير. لو أظهرت الضرر، لكنت أحرزت هدفاً، ولكن كرتي انحرفت عن هدفها، وضلّت السبيل.

وظهرت النقطة الثانية على لسان رئيس المحكمة. لقد صمّمت دفاعي كله، كي أظهر أن قضية إلدرد هي توأم قضية لوبيز التي حسم فيها ذلك القاضي. وخاب رجائي. وتبيّن من سؤاله أنه لم يكن متعاطفاً معنا، بل يعتبرنا زمرة من الفوضويين.

وجاء سؤاله بالطريقة التالية:

- رئيس المحكمة: حسناً. لكنك تطلب أكثر مما حدث في قضية لوبيز. أنت تريد إتاحة نسخ كتب الآخرين حرفياً، أليس كذلك؟
- لورنس لسيغ: نسعى للحصول على الحق في نسخ نصوص الأعمال التي انتقلت إلى النطاق العام، وتلك الأعمال التي كان من شأنها أن تنتقل إلى النطاق العام، لولا عمل قانون يصعب تبريره في ظل المبدأ الأول من الدستور (حرية التعبير)، ولكنه تحوّل إلى ما يشبه المبدأ عن قانون النسخ.

تحسّنت الأمور قليلاً لصالحنا، حين تخلّت الحكومة عن حججها، فجاء دور المحكمة كي تمتحن حججنا. وسأل القاضي سكاليا المحامي أولسن: «تقول إن الموازي عملياً للتمديد المستمر لحق النسخ هو الاعتداء على الدستور، ولكن ذلك بالضبط عين ما يدّعيه الطرف الآخر أيضاً، ولأسباب مناقضة تماماً». عندما انتهى أولسون من إجابته، جاء دوري لألقي كلمة في ختام المحاكمة. وأثار ضعف اداء أولسون حنقي، لكني لم أتنبّه لأهمية

الجانب العملي في الدفاع عن هذه القضية. لقد خاضت الحكومة هذه المحاكمة مركّزة على إظهار أنها المرّة الأولى التي يجري فيها الاعتراض على سلطة الكونغرس في سن تشريعات تتعلق بالمُلكيّة الفكرية، وبراءات الاختراع. وكأستاذ أكاديمي يفتقد إلى الحسّ العملي للمحامي، اختتمتُ مرافعتي بالإشارة إلى التاريخ الطويل للمحكمة العليا في وضع حدود لسلطة الكونغرس في مجال حق النسخ، وبراءات الاختراع، مع التنويه بأنها المرّة الأولى فعلياً التي يجري الاعتراض فيها على تشريع للكونغرس انطلاقاً من كون سلطاته قد تجاوزت الصلاحيات التي أوكلها إليه الدستور بالنسبة لحقل معين، هو حق النسخ وبراءات الاختراع. كان كل ذلك صحيح، لكنه لم يكن ليحرك شيئاً في المحكمة لصالحي.

عندما غادرتُ المحكمة في نهاية ذلك اليوم، كنت أعرف أنني أغفلتُ إثارة مئة نقطة، وأنه كان الأجدر بي أن أجيب عن مئة سؤال بطريقة تختلف عما فعلتُ فعلياً.

وعلى الرغم من ذلك، فكّرتُ في اتجاه أعطاني بعض الأمل، بل جعلني متفائلاً. لقد سُئلت الحكومة تكراراً: أين ترسم حدوداً لصلاحيات الكونغرس؟ والمرّة تلو الأخرى، جاء الجواب بأنه لا يوجد حدّ. وفكّرتُ أن ذلك الجواب هو بالضبط ما أردتُ للمحكمة العليا أن تسمعه. إذ إنني لا أستطيع أن أتخيّل كيف تستطيع تلك المحكمة تقبّل أن تنظر الحكومة إلى صلاحيات الكونغرس باعتبارها من دون حدود، في مجال حق النسخ، ثم ترضى عن ذلك. مهما حاولت، لا أستطيع أن أفهم كيف يتبيّن للمحكمة العليا أن صلاحيات الكونغرس في حق التجارة محدودة بموجب الدستور،

ثم تقبل أن تكون تلك الصلاحيات غير محدودة بالنسبة لحق النسخ. لم يكن سبب اللحظات العابرة والنادرة التي خطر لي فيها أننا قد نكسب هذه القضية، سوى شعوري بأن المحكمة العليا- خصوصاً معسكر المحافظين- ستجد نفسها مقيّدة بواجباتها في فرض القانون ذاته على حق النسخ، مثلما سبق لها استخلاصه وتطبيقه في مجال آخر.

في صباح الخامس عشر من يناير/ كانون الثاني 2003، تأخرتُ خمس دقائق في الوصول إلى المكتب، ما جعلني أتأخر عن نداء سكرتيرة المحكمة. وإذ أصغيتُ إلى صوتها، عرفتُ فورياً أن ثمة أخباراً سيئة. لقد أقرّت المحكمة العليا الحكم الذي توصّلت إليه محكمة النقض، وجرى ذلك بأغلبية سبعة أصوات، إذ لم يعترض سوى قاضيان.

بعد ثوانٍ من ذلك، شرعت الآراء تتقاطر عليّ عبر البريد الإلكتروني. علّقت خط التلفون، وتركتُ إعلاناً على مُدوّنتنا الإلكترونية. ثم جلستُ مفكراً في الخطأ الذي ارتكبته في محاججتي ومنطقي. منطقي؟ كانت القضية تجمّع أموال ضخمة ضد المنطق. فهمتُ أنني كنتُ أستاذاً أكاديمياً ساذجاً، ربما الأخير من نوعه، يقلّب كُتُب القانون وصفحاته إيماناً منه بالحجة والمنطق. وفكّرتُ في السبب الذي حدا بالمحكمة إلى تجاوز قانون وضعته هي بنفسها في قضية لوبيز. وبدا لي أن النقاش لم يتطرق لهذا الأمر أبداً، بل إن تلك القضية لم يُشر إليها بالاسم إطلاقاً.. إن الحجة التي شكّلت جوهر حججنا، لم تظهر أبداً في مقولات المحكمة العليا ورأيها.

وبكل بساطة، تجاهلت القاضية غينسبرغ الحجج المتصلة بالصلاحيات المنصوص عليها دستورياً، متّخذة موقفاً قوامه أن الأصل في صلاحيات

الكونغرس هو أن تكون غير محدّدة، ولذلك وجدت أنه لا يجب الحدّ من صلاحيات الكونغرس في هذا المجال أيضاً. وبدا موقفها منسجماً مع منطقه، وكذلك الحال بالنسبة للقاضي سوتر. لم يؤمن كلاهما بقضية لوبيز، لذا فمن المبالغة أن يُنتظر منهما أن يؤيدا وجهة نظر، عملا دوماً على دحرها.

ومع تعمّقي في إدراك ما جرى، كُدّت ألّا أصدّق ما أقرأه. سبق أن أعربتُ عن قناعتي بأنه ليس من المنطقي أن توفّق المحكمة بين رأيها القائل بوجوب فرض حدود على صلاحيات الكونغرس في شأن التجارة، وتوجهها بترك صلاحيات الكونغرس من دون حدود، في حق النسخ. لم يخطر لي إطلاقاً أن ذلك التوفيق ممكن عبر عدم الخوض في محاولة التوفيق أصلاً. لم يحدث تناقض لأن المحكمة لم تكن لتتكلم عن هذين الأمرين سوية. إذاً، لم تؤد قضية لوبيز إلى إرساء مبدأ قانوني. ظلّت المسألة أنه في ذلك السياق تكون صلاحيات الكونغرس محدودة، وفي سياق آخر، لا يكون الأمر كذلك. وفي المقابل، لا يحل ذلك إشكالية السؤال التالي: أي القيم لواضعي الدستور تحترم المحكمة؟ بأي حق يعمد القضاة إلى تأييد انتقائي لجزء من الدستور، وبناء على أي قيم؟ تقودنا هذه الأسئلة إلى الحجة التي قلتُ منذ البداية إنني أمقتها: إقناع المحكمة بأن القضية مهمّة. وبذلك، فشلتُ في إدراك أنه مهما كرهتُ النظام الذي تسير به المحكمة، والذي تنتقي بموجبه القيم الدستورية التي ترتأيها مناسبة، فإن ذلك النظام هو ما يُسيّر المحكمة وعملها.

أظهر القاضيان بريار وستيفنز احتجاجهما بقوة.. ركّز ستيفنز على

المنطق الداخلي للقانون، محتجاً بأن التقليد الراسخ في شأن المُلكيّة الفكرية يحثّ على رفض التمديد لمدد سريان حق النسخ. وأسس ستيفنز حججه على تحليل موازٍ للسياق الذي برّرت فيه الحكومة موقفها من براءات الاختراع (على غرار ما فعلناه أيضاً). ورفض بقية القضاة في المحكمة هذه المقارنة، من دون أن يكلفوا أنفسهم عناء شرح فهمهم للنص المتعلق بتقدّم العلوم، وكيف أنهم يفسرون الكلمات ذاتها بمعنيين متناقضين بالنسبة لبراءات الابتكار وحق النسخ. ولم ترد المحكمة على محاججة القاضي ستيفنز.

وصاغ القاضي بريار احتجاجه في صيغة ربما كانت أبرع ما كُتب في تاريخ المحكمة، مستنداً إلى سياق قانوني، خارج نص الدستور. وناقش بأن مُدّة حق النسخ باتت متطاولة بشدّة، بحيث يمكن اعتبارها غير محدّدة فعلياً. وعلّق على قولنا إن القانون الساري يعطي المؤلف حقاً أبدياً بنسبة 99،8 في المئة، ملاحظاً أننا مخطئون لأن القانون يعطيه حقاً أبدياً بنسبة 99،997 في المئة. وفي الحالين كليهما، يقول الدستور إن المُدّة يجب أن تكون «محدّدة»، فيما المدد السارية هي التي ينبغي أن تكون غير محدّدة فعلياً، ما يعني أنها غير دستورية.

لقد أدرك هذان القاضيان كلاهما النقطة الأساسية في القضية التي قدّمناها أمام المحكمة العليا، ولكنهما لم يكونا مؤمنين بقضية لوبيز. ولم يسعيا إلى دفع تلك القضية إلى حدّها الأقصى، لكي تصير مرجعاً في التقاضي، وبالتالي لم يحاولا نقل منطق قضية لوبيز في التجارة إلى مسار قضية إلدرد بشأن حق النسخ. وحسمت المحكمة العليا رأيها من دون أن

يثار المنطق الأساسي لهذه القضية، والذي استُقي من القاضي سنتِل. وبدا الأمر أشبه بأداء عرض لمسرحية شكسبير «مأساة هاملت»، ولكن من دون وجود هاملت نفسه!

تجلب الهزيمة الكآبة. ويقول بعضهم إنه لأمر حميد أن تتحوّل الكآبة إلى غضب. والحق أن غضبي تفجّر بسرعة، لكنه لم يشف كآبتي. وجاء الغضب من مصدرين أساسيين.

أعطى معسكر «المحافظين» زاداً لغضبي. بدا أقرب إلى المنطق أن يحاولوا شرح سبب تطبيق مبدأ معين في قضية لوبيز، وعدم فعل الأمر ذاته في هذه القضية. لو أنهم حاولوا ذلك، لبدا منطقهم ضعيفاً. أقول ذلك بعد أن قرأت المطالعات والدفوع والإفادات والحوارات، وكذلك بعد أن جرّبتُ ذلك ذهنياً بنفسي تكراراً. ولو أنهم فعلوا، لحافظوا على تماسك قيمهم وصلابتها. أعرب هؤلاء القضاة تكراراً عن قناعتهم بأن التفسير الأكثر اتّساقاً للدستور، إنما يكمن في مبدأ الـ«أصالة». وتقضي الأصالة بأن تُفهم نصوص الدستور أولاً، ثم يشرح سياقها، على ضوء تركيب الدستور. لقد اتّبِعَتْ تلك الطريقة في قضية لوبيز، وفي قضايا أخرى أفضت إلى أحكام مستندة إلى الأصالة. ولكن، كيف ضاعت تلك الأصالة عندما نُظِرَتْ قضيتنا؟ في هذه الحال، فضّل هؤلاء أن يلتحقوا بركب الرأي الذي لم يحاول، ولو لمرة واحدة، أن يشرح ما الذي تعنيه فقرة التقدّم علمياً في الدستور بالنسبة لواضعي الدستور الأوائل. وكذلك فضّل معسكر المحافظين أن يلتحق بالوجهة التي لم تجرّب أبداً، ولو لمرّة، أن تفسّر كيف يؤثر السياق الدستوري لفقرة التقدّم علمياً، على فهم الكونغرس

للصلاحيات التي ينيطها الدستور به.

وأيد «المحافظون» رأياً على الرغم من أنه لم يحاول حتى أن يشرح لماذا يتوجب ان تكون صلاحيات الكونغرس من دون حدود، في ما جرى تقييدها بالنسبة للتجارة؟ وبالاختصار، لقد ساندوا وجهة نظر لا تتوافق مع رأيهم في الدستور ولا مع تفسيرهم له. لربما أوصلهم ذلك إلى مبتغى معين، لكنهم لم يسيروا وفق منطق منسجم مع مبادئهم.

وسرعان ما أخلى غضبي على معسكر القضاة «المحافظين»، الطريق لغضب أشد عتوّاً على نفسي. لقد انجرفت وراء نظرتي وتفسيري للقانون، بطريقة أدّت إلى إغفالي النظر في القانون نفسه. غالباً ما يضيق معظم المحامين وأساتذة القانون ذرعاً بالآراء المثالية عن المحاكم، وخصوصاً المحكمة العليا. وتميل أغلبيتهم إلى آراء أكثر عملانية بصددها. وعندما قال دون آيير إنه يتوجب عليّ خوض تلك القضية على أساس إقناع قضاة المحكمة العليا بضرورة الالتفات إلى آراء مؤسسي الدستور، قاومتُ تلك الفكرة بضراوة. والحق أنني اعتقدتُ أنها ليست الطريقة التي يجب أن تعمل المحكمة العليا بموجبها. وأصررتُ على استراتيجية تعرض تلك القضية باعتبارها تطبيقاً مباشراً لمجموعة بسيطة من المبادئ. وشدّدتُ على مناقشة متماسكة منطقياً، معتقداً أنه لا يجب إضاعة الوقت في إظهار الضرر العام الذي تتناوله هذه القضية.

وإذ قرأتُ مجدداً محاضر النقاشات التي جرت في المحكمة العليا عن قضية إلدرد، فقد استطعتُ أن أرى مئات المرات التي أُتيح فيها إعطاء أجوبة بطريقة من شأنها أن تسير بالقضية إلى وجهة أخرى، وأن تبرز للمحكمة

مدى الضرر الذي تسببه السلطة غير المقيّدة للكونغرس. وقد رغب القاضي كينيدي، بإرادة طيبة، في أن يظهر ذلك الضرر. ولكني، وبغباء كبير، أعطيتُ جواباً أطاح بمسعاه! وبإرادة طيّبة أيضاً، طلب القاضي سوتر إبراز فداحة الضرر الواقع على المبدأ الأول من الدستور (حرية التعبير). لكني تصرّفتُ كأستاذ رياضيات في مدرسة ثانوية، وأعدتُ صياغة السؤال للتركيز على المنطق في تلك النقطة. وأظهرتُ للقضاة الطريقة التي يستطيعون فيها ضرب هذا القانون، إذا أرادوا. وسنحت لي مئات من الفرص كي أحرّك فيهم تلك الإرادة. وبعناد مذهل، رفضتُ السير بالأمر في تلك الطريقة، ما منعني من التأثير في القضاة. وأمام المحكمة العليا، امتنعتُ عن ممارسة ما أفعله أثناء التدريس باستمرار: استعمال البُعد العاطفي في الإقناع، لأنني لم أُرد أن يكون ذلك أساساً لقرار المحكمة.

هل كانت الأمور ستسير فعلياً بشكل مختلف، لو أنني تصرّفتُ بطريقة مغايرة؟ وهل كان ممكناً كسب القضية لو تولاها المحامي دون آير؟ أو ربما تشارلز فريد؟

يصرّ كثير من أصدقائي على الإجابة بالنفي عن تلك الأسئلة. ويصرّون أيضاً على القول: إن المحكمة لم تكن مستعدة لقرار من نوع آخر، ما يعني أن الهزيمة كانت قدراً لا قضاء. ويرى هؤلاء الأصدقاء وجوب بذل جهود أضخم بكثير، كي يقتنع المجتمع بالمنطق الأساسي لواضعي الدستور، في ما يتصل بالعلاقة بين حق النسخ، وحرية الرأي، وحينها، يغدو مستطاعاً إظهار ذلك في المحكمة العليا.

ربما أصاب هؤلاء الأصدقاء، ولكنني أشك في ذلك. لا يملك هؤلاء

القضاة مصالح مالية في فعل أي شيء، سوى التوصّل إلى القرار الصحيح. ولا تؤثر عليهم مجموعات الضغط. وليس لديهم سبب أساسي يمنعهم من القيام بالشيء الصائب. ولا أستطيع مقاومة التفكير بأنني لو تنازلتُ قليلاً عن مظهر القاضي المحايد، ولو أنني حاولتُ تحريك مشاعرهم، لفزتُ وكسبتُ قضية إلدرد. وحتى لو أنني لم أكسبها، بتلك الطريقة، فلا شيء يبرر الطريقة التي تصرّفتُ فيها أثناء مرافعاتي في تلك القضية. فمنذ البداية، صرّح أستاذ جامعي متخصّص بشؤون المُلكيّة الفكرية، بأن تقدّمي بتلك القضية أمام المحكمة العليا يشكّل خطأً أساسياً. وقال بيتر جاسزي: «المحكمة ليست مستعدة بعد... لا يجب وضع هذه القضية أمامها».

وبعد صدور قرار المحكمة العليا، أبلغني جاسزي علانية، أنه كان مخطئاً. ولكن، لو أمكن إقناع تلك المحكمة والتأثير على قضاتها، لكان ذلك أيضاً شاهداً على صحة رأي جاسزي. إما أنني لم أكن مستعداً للمرافعة بطريقة مؤثرة تفيد قضية إلدرد، وإما أن القضاة لم يكونوا على استعداد لسماع تلك القضية بطريقة تفضي إلى مناصرتها. في الحالين كليهما، يظهر أن قرار اللجوء إلى المحكمة العليا، الذي اتخذته بنفسي، كان خطأً بيّناً.

ولّد قرار المحكمة العليا بشأن «قانون بونو» ردود فعل سلبية بصدد ذلك القانون، فيما تفاوتت ردود الأفعال على قرار المحكمة بحدّ ذاته. لم يحاول أحد، أقلّه في وسائل الإعلام، القول إن القرار يعني أن تمديد مُدَدْ حق النسخ، هو فكرة جيدة. وعلى الرغم من كل شيء، كسبنا حرب الأفكار.

وحتى عندما يُمتدح هذا القرار، يأتي ذلك من صُحفٍ تنتقد نشاط المحكمة العليا في قضايا أخرى. وكذلك تشير تلك الصحف إلى أن تأييد

الكونغرس أمر جيد، حتى لو أدى إلى استمرار العمل بقانون هزيل وغير منطقي عن حق النسخ. وفي المقابل، فعندما يُهاجم القرار، ينصب النقد على استمرار قانون هزيل وغير منطقي ومضرّ، هو ذاك المتعلق بحق النسخ. فمثلاً، جاء في افتتاحية لجريدة «نيويورك تايمز»:

> «بالنتيجة، يقود قرار المحكمة العليا إلى التفكير بأننا نشهد بداية النهاية للنطاق العام، بالترافق مع أبدية حق النسخ. يمثل النطاق العام تجربة كبرى، ولا يجب أن تترك لتذوي. إن القدرة على الأخذ بحرية من المجموع العام للإبداع الإنساني هي أساس التقدّم في الإبداع الذي نعيشه حاضراً».

وفي سياق مشابه، ظهرت رسوم كاريكاتيرية في بعض الصحف الأمريكية، تهاجم قرار المحكمة العليا وبعض قضاتها (مثل القاضي سكاليا)، باعتباره تأييداً لمصالح الموسرين والأثرياء، على حساب الصالح العام.

وترن في مؤخرة رأسي دوماً، كلمات افتتاحية «نيويورك تايمز» التي تحدثت عن «النطاق العام» باعتباره «تجربة كبرى»، وضرورة عدم تركه لمصير مميت. وأحياناً أكون في مزاج ضاحك، وأحدّث نفسي بأن المحكمة العليا إنما قلّصت الدستور. (إشارة إلى الفيلم الهوليوودي الكوميدي «حبيبتي، لقد قلّصتُ أولادنا»، في سخرية واضحة من قرار المحكمة العليا بصدد قضية إلدرد– المترجم). ولكنني نادراً ما أمرّ بهذا المزاج المرح. يتضمن دستور الولايات المتحدة التزاماً بالثقافة الحُرّة. ولقد توليتُ قضية أمام المحكمة العليا، تستند إلى ذلك الالتزام. ولو أن محامياً أكثر براعة تولاها، لسارت الأمور بشكل مختلف.


TOM the DANCING BUG
BY RUBEN BOLLING
SUPERMAN IS PATROLLING THE CITY, WHEN HE HEARS A HIGH-PITCHED PLEA!
HELP! SUPERMAN!
THAT CRY CAME FROM THIS BUILDING..
WHO'S THERE?
HA-HA! WELCOME TO MY DOMAIN, SUPERMAN!
MY PUBLIC DOMAIN! WHERE I AM YOUR! MASTER!
THAT'S BECAUSE WHEN CONGRESS'S ENDLESS EXTENSIONS OF COPYRIGHT TERMS ARE DECLARED UNCONSTITUTIONAL, YOU'LL ALL BE MY--OR ANYONE'S-- HELPLESS PLAYTHINGS!
COPYRIGHT... FADING! CAN'T...RESIST UNAUTHORIZED...USE!
IF HE CAN CAPTURE SUPERMAN, WHO CAN SAVE US?!
AND NOW I'LL FORCE YOU ALL TO PERFORM "GONE WITH THE WIND"!
OH, ASHLEY
CRASH
OH NO! JUDGE SCALIA!!
JUDGE SCALIA
JUDGE SCALIA, CRUSADING SUPREME COURT JUSTICE, WHO FIGHTS A NEVER-ENDING BATTLE TO PROTECT THE POWERFUL AND WEALTHY!
GO! RUN BACK TO YOUR CORPORATIONS!
B-BUT YOU MUST AGREE THAT THE CONSTITUTION PLAINLY LIMITS CONGRESS'S POWER... URK
POW
FRANKLY, PUNK, I DON'T GIVE A DAMN!
THE END
DIST BY UNIVERSAL PRESS SYNDICATE
www.tomthedancingbug.com

الفصل الرابع عشر: إلدرد 2

قضت الأقدار أن أسافر إلى واشنطن، في اليوم الذي حسمت فيه المحكمة العليا، قرارها بشأن قضية إلدرد. (ولاحقاً، قضت أقدار مماثلة أن يصدر الحكم برفض إعادة الاستماع إلى القضية، ما يعني إقفالها نهائياً، في اليوم الذي ألقيتُ فيه محاضرة في «ديزني وورلد» عن التقنية الرقمية). وسافرتُ في رحلة جوية طويلة من سان فرانسيسكو إلى المدينة التي لا أحبها.. تعطلتْ حركة المواصلات، بأثر من الزحام الكثيف، على طريق المطار، فاستخرجت كمبيوتري المحمول، وكتبتُ مقالة، فجاءت مثقلة بالندم العميق. فخلال الرحلة من سان فرانسيسكو إلى واشنطن، ترددت في رأسي أصداء نصيحة المحامي دون آير: عليك أن تظهر لهم أهمية هذه القضية، مترافقة مع سؤال القاضي كينيدي: «لسنوات طويلة جداً، أسهم هذا القانون في إعاقة تقدّم العلوم والفنون المفيدة. هل لك أن تقدّم دليلاً ملموساً على ذلك»؟ ولقد فشلتُ في مناقشة تدور حول مبدأ دستوري، وفي نهاية الأمر، تحوّلت إلى نقاش عن السياسة.

نشرت صحيفة «نيويورك تايمز» هذه المقالة، واقترحتُ فيها تسوية مبسّطة.

اقترحتُ أن يستمر حق النسخ لمدة خمسين عاماً، يُطلب بعدها من صاحب الحق أن يُسجّله، مع دفع رسومٍ مناسبة لقاء ذلك. إذا استجاب مالك حق النسخ لذلك، فإنه يحتفظ بحق النسخ، وإلا فسيمر العمل إلى النطاق العام. وسميّتُ ذلك «قانون إلدرد»، لمجرد إعطائه اسماً. وبديهي القول إنه لم يكن قانوناً أبداً. وسمح لي أريك إلدرد باستخدام اسمه مجدداً، على الرغم من اعتقاده بأن القضية لن تمرّ إلا إذا اتّخذت اسماً آخر. وربما احتاج إلى اسمين آخرين. وبحسب وجهة نظرك، تستطيع أن تسمي ذلك «قانون تدعيم النطاق العام» أو «قانون لامركزة حق النسخ». في الحالين كليهما، تبقى الفكرة الجوهرية واضحة: تجب إزالة حق النسخ عندما لا يؤدي إلا إلى إعاقة الوصول إلى المعرفة وتأخير تعميمها. ومن المستطاع الاحتفاظ بذلك الحق بمقدار ما يسمح به الكونغرس، طالما أنه يتعلق بمحتوى يساوي دولاراً أو أكثر، مع ضرورة السماح بحرية الوصول إلى ما عدا ذلك من المحتوى.

استجلبت هذه الفكرة تأييداً قوياً. وقد كتب ستيف فوربس Steve Forbes مقالة تؤيّدها. **(فوربس هو مؤسس المجلة الاقتصادية الشهيرة التي تحمل الاسم نفسه. وتصدر سنوياً قائمة «فوربس» للمئة الأكثر ثراء عالمياً– المترجم).** وتلقيت سيلاً من رسائل البريد الإلكتروني التي تعبّر عن مساندتها لها. عندما تركّز على ضياع الإبداع، يستطيع الناس أن يروا بوضوح مدى عبثية الوضع الحاضر لحق النسخ. ويتمكّن الجمهوري الجيّد، من ملاحظة أن قوانين الحكومة باتت تعترض طريق الإبداع والابتكار. ويستطيع الديمقراطي الجيّد أن يلاحظ أن الحكومة باتت تصد عن سبيل الوصول إلى

المعرفة وتعميمها، من دون سبب مقنع. وأعتقد أن لا فارق في هذا الأمر بين الجمهوري والديمقراطي، بل إن كل شخص يستطيع أن يدرك مدى غباء النظام الحاضر.

بديهي القول إن كثيرين يدركون منافع نظام التسجيل ومتطلّباته. والحق أن أقسى ما يواجهه من يرغب في تسجيل محتوى في النظام الراهن، هو عدم وجود مرجع واضح يبيّن أصحاب حق النسخ. ولا يفرض هذا النظام التسجيل، وكذلك لا تطلبه الأسواق، بل تغيب ضرورة المرور بأي إجراءات رسمياً. ولذلك، يصبح من شبه المستحيل، العثور على أصحاب حقوق النسخ، وطلب إذن منهم لاستعمال عملهم. وإذا جرى العمل بنظام التسجيل، فإن مشقة العثور على أصحاب الحقوق تنخفض، عبر إيجاد دليل مرجعي يُعرّف بحَمَلَةْ حق النسخ.

وكما وصفتُ في الفصل العاشر، أُزيلت الإجراءات الرسمية لحق النسخ في عام 1976، عندما قرّر الكونغرس السير على خطى أوروبا في إزالة الإجراءات الرسمية المتصلة بإعطاء حقوق النسخ[1]. وحينها، قيل إن الأوروبيين ينظرون إلى حقوق النسخ باعتبارها «حقاً طبيعياً»، ولا تحتاج إلى رسميات. وكذلك قيل إن الأوروبيين ينظرون إلى التقليد الأنجلو- أمريكي في الثقافة، والذي يطلب من أصحاب حقوق النسخ أن يتّبعوا إجراءات رسمية في حمايتها، باعتباره مهيناً لكرامة المؤلف. ويعتقد الأوروبيون أن حق المؤلف يأتي من إبداعه، وليس من الخدمات الرسمية.

ينتظم ذلك كله في خطاب مرتفع البلاغة، بل ويتسم برومانسية جذّابة. ولا يعني ذلك إلا أنه يشكّل سياسة سخيفة ومجافية للمنطق، بل تؤذي

المؤلّف أولاً، لأنها تجعله غير آمن من الأذى. ومن المستطاع إلحاق أذى كبير بقدرة والت ديزني على الإبداع، مثلاً، إذا لم تتوافر طريقة سهلة لمعرفة مواضع الحماية في المحتوى الذي أبدعه.

حقّقت الحرب ضد إجراءات حق النسخ، انتصارها الأول في بريطانيا عام 1908. وسرعان ما صحّح محامو حق النسخ معاهدة برلين في عام 1908، حيث صارت حقوق النسخ تسري طيلة حياة المؤلف، مع خمسين سنة إضافية، ورفع عنها شرط إنجاز الإجراءات رسمياً في تسجيلها. والحق أن كراهية الإجراءات تراكمت بسبب تكاثر القصص عن تسبّبها بخسائر للمُبدعين. ومثلاً، انتشرت قصص عن فقدان الورثة دخلهم الوحيد الآتي من حق النسخ، بسبب سهو موظف ما عن وضع إشارة عند الخانة التي تضمن لهم تلك الحقوق. والحق أن كثيراً من تلك القصص كانت واقعية ومؤثرة. وكذلك اشتهر النظام الأمريكي في التسجيل بتصلبّه السخيف في تطلّب الدقّة في الإجراءات. والمعلوم ان القانون الفعّال يجب أن يتضمن دوماً هامشاً من المرونة حيال الأخطاء البريئة، فلِم يغيب ذلك عن قانون حق النسخ؟ وبدل إلغاء نظام التسجيل رسمياً، كان على معاهدة برلين أن تتضمن نظاماً أكثر مرونة وفعالية في تسجيل حق النسخ. ولكن، لو أنها فعلت ذلك، لجوبهت بمقاومة كبيرة آنذاك، لأن التسجيل في القرنين التاسع عشر والعشرين كان مُكلفاً، بحيث شكّل إرباكاً أكثر منه نظاماً. لذلك، حمل إلغاء التسجيل رسمياً، وعوداً بإنقاذ ورثة المبدعين وأراملهم، إضافة إلى تخفيف الأعباء الزائدة التي فرضها ذلك النظام على المبدعين. وفي عام 1908، لم يقتصر الأمر على شكاوى المُبدعين، بل تضمّن بُعداً أخلاقياً أيضاً.

ليس من سبب لاعتبار مُلكيّة الإبداع وكأنها درجة ثانية من المُلكيّة.

لو أن نجّاراً صنع طاولة، فإن حقّه فيها لا يعتمد على ملء استمارة حكومية. ويمارس النجّار حقه في مُلكيّة الطاولة («طبيعياً»)، كما أن بإمكانه التمسّك بذلك الحقّ في وجه كل من يرغب في الاستيلاء على الطاولة، سواء أبلغ النجار الحكومة بحقه في مُلكيّة الطاولة أم لم يفعل.

إنها محاججة صحيحة، ولكنها تقود إلى إملاءات مُضلّلة. ولا يقول المنافحون عن نظام التسجيل إن المُلكيّة الفكرية يجب أن تعامل وكأنها مُلكيّة من الدرجة الثانية، بل تستند إلى الطبيعة الخاصة للإبداع والمسائل التي يطرحها التعامل معه قانونياً. وبقول آخر، يتعامل قانون التسجيل مع المعطيات الخاصة للمُلكيّة الإبداعية، كي يضمن انتشارها بطريقة فعّالة وعادلة.

لا يفكر أحد، مثلاً، في أن الأرض مُلكيّة من الدرجة الثانية، لمجرد أنها تُسجّل رسمياً. ولا يعتقد كثيرون بأن السيّارة مُلكيّة من الدرجة الثانية لأن القانون يفرض تسجيلها، واستخراج شهادة بمُلكيّتها. وفي الحالين كليهما، يُنظر إلى أهمية المُلكيّة كسبب لفرض تسجيلها، لأن ذلك يزيد من كفاءة سوقها، كما يضمن حقوق المُلاّك بطريقة أفضل. ولولا نظام التسجيل لتوجّب على المُلاّك أن يحرسوا أراضيهم بصورة مستمرة، في ما يتولى البوليس الأمر بفضل نظام التسجيل. وينطبق الوصف نفسه على مُلكيّة السيارة، التي لا يستطيع السارق بيعها، من دون أن يتكبد عناء كبيراً. إذاً، يلقي نظام التسجيل ببعض الأعباء على أصحاب المُلكيّة، ولكنه يوفر نظاماً أكثر كفاءة في حماية المُلكيّة بعمومها.

وفي نفسٍ مُشابه، تقود المعطيات الخاصة بالإبداع إلى إعطاء أهمية كبيرة لفرض نظام التسجيل رسمياً في قانون حق النسخ. فعلى عكس ملكيّة الطاولة، حيث من السهل معرفة الشيء المُمتلك، ليست معطيات الإبداع طبيعياً من النوع الذي يسهل ممارسة حق المُلكيّة عليه. ومثلاً، عند صدور البوم جديد للايل لوفِت، ثمة بليون مكان لصنع نسخة عنه، من دون وجود أي رابط مع المالك المُحدّد لذلك الألبوم. ومثل حال السيّارة، لا توجد طريقة سهلة للاتجار في ما ينتجه الإبداع، إلا إذا توافرت طريقة بسيطة للتثبّت من المالك الأصيل والحقوق التي يملكها.

تتعرض المبادلات البسيطة للدمار، في حال غياب التسجيل الرسمي. وعندها، ينفتح الباب أمام نظام مكلف ومعقّد، يعتمد على المحامين. وفي ظل هذا الفهم، تم خوض القضية ضد «قانون بونو» في المحكمة العليا، التي حاولنا إظهار هذا المفهوم أمامها. وكان ذلك جزءاً مما «لم ينفع». ولأننا نعيش في ظل نظام لا تسجيل فيه للمُلكيّة الفكرية، لم يكن من السهل الاستدلال بثقافتنا وماضيها وتقاليدها. لذلك، بدا القاضي ستوري محقاً عندما أشار إلى أن قصر مُدّة حق النسخ، تجعله شيئاً غير ذي بال.

والحق أن واضعي الدستور الأمريكي اشترطوا أن يبقى العمل الإبداعي تحت السيطرة لـ 14 سنة، ثم يصير بعدها خارج السيطرة. وفي الوضع

الراهن، تستمر حقوق النسخ لقرن من الزمن. كما باتت معرفة ما هو مشمول بالحماية تحديداً وتمييزه عما هو خارجها، أمراً فائق الصعوبة. ويؤدي ذلك إلى وضع أعباء ثقيلة على العملية الإبداعية، بطريقة لا سابق لها، بسبب غياب التسجيل رسمياً للإبداع. ويسعى «قانون إلدرد» إلى

إيجاد مخرج لتلك القضية تحديداً. إذا كان ما أبدعته يساوي دولاراً في نظرك، فسجّله كي تحصل على أرباح لمدّة طويلة. في تلك الحال، يستطيع الآخرون بسهولة، أن يعرفوا أنك مالك حق النسخ لهذا العمل، فيسهل طلب إذن منك باستعماله، ما يعود عليك بالربح أيضاً.

وإذا بدا لك أن إبداعك لا يساوي عناء تسجيله، فحينها ستعتبر الحكومة أنها في حِلٍ من حمايته أيضاً. وكذلك يمر عملك إلى النطاق العام، حيث يستطيع الجميع نسخه وأرشفته واقتباسه فيلماً وغيرها. يصبح العمل حُرّاً إن لم يساو دولاراً لناظريك.

ويبدي بعض الناس قلقهم من أن «قانون إلدرد» قد يلقي بأعباء على المؤلفين. ألا تعني أعباء التسجيل أن مثال الدولار مُضلّل؟ ألا يكلّف التسجيل أكثر من دولار؟ أليست تلك الأعباء هي المشكلة في نظام التسجيل؟

نعم، تلك هي الإجابة عن الأسئلة السابقة، بل إن العائق الذي يشكّله نظام التسجيل أكبر مما يبدو. ولكن النظام المعمول به راهناً مقيت أيضاً. أوافق كلياً على القول: إن أداء «مكتب حق النسخ» في الولايات المتحدة، كان سيئاً (ولا عجب، بسبب وجود الكثير من الأموال)، خصوصاً بالنسبة لتسجيل الأعمال البسيطة والرخيصة.

ويتوجّب على أي حلٍ لمسألة التسجيل رسمياً أن ينظر في المشكلة الفعلية التي تتمثّل في أن الحكومات هي قلب كل نظام رسمي. في هذا الكتاب، أقدّم حلاً يراعي هذه المشكلة، ويقوم على ضرورة إعادة هيكلة «مكتب حق النسخ». يقصد من ذلك أن يدار على طريقة سلسلة مكتبات «أمازون» صاحبة الموقع الشهير على الإنترنت. يقصد من ذلك أن تجري

الأعمال فيه بطريقة عصرية، وبأسلوب «نقرة واحدة تكفي» الذي يروّج في أعمال الشركات على الإنترنت. يرمي «قانون إلدرد» لجعل التسجيل سهلاً بحيث تكفي نقرة وحيدة عبر شبكة الإنترنت لإنجاز تسجيل العمل الإبداعي لخمسين سنة بعد نشره. وبالاستناد إلى التجربة، يؤدي ذلك إلى نقل 98 في المئة من الأعمال الإبداعية، تلك التي تصبح عادة خارج التداول تجارياً، إلى النطاق العام خلال خمسين سنة. فما رأيك؟

عندما أبدى ستيف فوربز تأييده لهذه الفكرة، تنبّه كثيرون في واشنطن إلى أهميتها، واتصل بعضهم بي كي يخبروني عن نواب ربما رغبوا في تقديم مقترح «قانون إلدرد» إلى الكونغرس. وبصورة مباشرة، عرفتُ أن ثلّة من النواب تساورهم الرغبة في إنجاز الخطوة الأولى في هذا المجال.

وتحمّست النائبة الكاليفورنية زوي لُفغرن إلى حدّ تدبيج صيغة أولية لمقترح قد يعرض على الكونغرس، ويتضمن حلاً لأي مشكلة قد تنشأ مع القانون الدولي عن المُلكيّة الفكرية، في حال إقرار «قانون إلدرد». وفي مايو/ أيار عام 2003، بدا أن ذلك المقترح قد تبلوّر بما يجعله قابلاً للنقاش في الكونغرس. وفي 16 مايو/ أيار، نشرت مُدوّنة على الإنترنت تتضمن «قانون إلدرد» وتبيّن أننا اقتربنا من تحقيقه عملياً. وتجاوب مجتمع المُدوّنين مع هذه البشارة.

وعند هذه النقطة، أخذت مجموعات الضغط في التحرّك. واتصل جاك فالنتي والمجلس العام لـ«رابطة السينما الأمريكية» بمكتب لُفغرن كي يعرضوا عليها رأي صناعة السينما بشأن «قانون إلدرد». وأخبرني فالنتي بأنه قد استعان بمحاميه كي يبلغ هذه النائبة أن «رابطة السينما الأمريكية»

تعارض «قانون إلدرد». ولم تكن حججهم مفحمة، ولكنها أظهرت موقفهم الحاسم في هذا الشأن. إذ لاحظت «رابطة السينما الأمريكية» أن الكونغرس قد رفض بقوة المفهوم الأساسي الذي يستند إليه القانون المُقترح، في إشارة إلى دأب الكونغرس على تجديد مُدد حقوق النسخ. وعلى الرغم من صحة ذلك القول، إلا أنه ليس بذي بال، ذلك أن هذا النوع من الرفض الضمني (بمعنى أنه يتم عبر تجديد حقوق النسخ)، حدث قبل الانتشار الكبير للإنترنت، وقبل تبلوّر الطُرُق المتنوّعة في استخدامها.

هذا أولاً. وارتكزت مجموعة الضغط تلك على حجة ثانية قوامها أن «قانون إلدرد» سيؤذي ملاّك حقوق النسخ، وكأنهم لا يملكون أن يدفعوا رسوم تسجيل الأعمال التي يملكون حقوقها! واستندت الحجة الثالثة إلى القول: إن الكونغرس قرر أن تمديد حقوق النسخ يشجّع على تجديد الأعمال الإبداعية والحفاظ عليها. ولربما انطبق ذلك على مجموعة صغيرة من الأعمال، وخصوصاً تلك التي لا تزال تحتفظ بقيمتها تجارياً. ولا ينطبق ذلك على الأغلبية العظمى من الأعمال التي لا يطالها القانون طالما أن مُلاّك حقوقها سددوا الرسوم الزهيدة لتسجيلها. وتمثّلتْ الحجة الرابعة لـ «رابطة السينما الأمريكية» في القول بأن «قانون إلدرد» يؤدي إلى وضع تكاليف باهضة على الأعمال الإبداعية، عبر رسوم تسجيلها. وعلى الرغم من صحة القول بوجود تكاليف، إلا أنها أقل كثيراً مما يتكلفه السعي للعثور على أصحاب حقوق النسخ كي يوفّوا حقوقهم. وارتكزت الحجة الخامسة على القلق من أن يؤدي إقرار القانون إلى انتقال حق نسخ بعض القصص إلى النطاق العام. ولكن، ما الخطورة في ذلك؟ إن انتقلت قصة إلى النطاق

العام، فهذا يعني أن الفيلم يشكّل استعمالاً مشتقاً وصحيحاً منها.

وأخيراً، حاججت «رابطة السينما الأمريكية» بأن قانون حق النسخ يمكّن ملاّك الحقوق من ممارسة ذلك الحق، طالما رغبوا في ذلك. ولكن ذلك يغفل حقيقة أن آلافاً من أصحاب الحقوق لا يعرفون حتى أنهم يملكونها، ما يعني أن تسجيل الحقوق يؤدي أولاً إلى معرفة هؤلاء بحقوقهم، مع احتفاظهم بحق التصرف فيها بشكل كامل.

في مستهل هذا الكتاب، أوردتُ قصتين عن تفاعل القانون مع التكنولوجيا ومتغيّراتها. (انظر في «المدخل»، قصتي آل كوسبي مع الطيران، و«راديو كوربوريشن أوف أمريكا» مع أرمسترونغ مكتشِف الـ«أف أم»). وفي إحداها، سيطرت مسألة الحسّ العام المشترك. وأشارت الأخرى إلى ما يحدث عندما يفقد ذلك الحسّ. ويكمن الفارق بين القصتين في قوة المُعارضة، بمعنى القدرة على مناهضة الوضع السائد. وفي كلتيهما، هددت تكنولوجيا مستجدة مصالح القديم المستفيد من الوضع السائد. وفي قصة واحدة استطاع القديم حماية مصالحه بالضد من منافسة المستجد التقني. واستعملتُ هاتان القصتان بطريقة تظهر الحرب التي تصدى لها هذا الكتاب الذي يسعى إلى تبيان أن التقنية الجديدة تضغط على القانون السائد بهدف تغييره. ولذا، يجدر بنا طرح السؤال التالي على أنفسنا: هل يتعارض القانون السائد مع الحسّ العام المشترك أم لا؟ وإذا توافق الحسّ العام المشترك مع القانون، فعلى أي شيء يستند هذا الحسّ العام نفسه؟

عندما يتعلق الأمر بالقرْصَنَة، يهبّ القانون لتأييد مُلاّك حقوق النسخ. ولقد وصفتُ نوعاً من القرْصَنَة التجارية المؤذية والمعتدية، ويتوجب

على القانون التحرّك كي يجتثّ شأفتها. وفي المقابل، عندما يتعلق الأمر بالمشاركة في الملفات عبر تقنية «من صديق إلى صديق»، يسهل فهم سبب تحرك القانون لحماية مُلاّك حق النسخ، رغم أن معظم تلك المشاركة حميدة ولا تتضمن ضرراً ويجب ألا يطالها القانون. وعندما يتعلق الأمر بميكي ماوس، وهو في خيال العالم، يبقى من السهل فهم سبب تحرك القانون لمؤازرة هوليوود. ولا يفهم معظم الناس سبب التحرك لتقييد مُدد حق النسخ، ولكن مقاومتهم تلك تستند إلى نوايا طيّبة.

ولكن، عندما يتحرّك مُلاّك حقوق النسخ معارضةً لاقتراح مثل «قانون إلدرد»، فإنهم يعطون نموذجاً عن إشعال المصالح الخاصة الضيّقة للحروب. إذ يحرّر هذا القانون المقترح كميات فائقة من المحتوى الذي لا يستعمله أحد أصلاً. ولا يتدخل في رغبة مالك حق النسخ بممارسة سيطرة مستمرة على المحتوى الذي يملكه. ويحرّر القانون المقترح «المحتوى القاتم» المتراكم في أرشيفات العالم. ولذا، فعندما يستل بعضهم سلاحه ضد «قانون إلدرد»، لا يملك المرء إلا أن يطرح سؤالاً بسيطاً: ما الذي تريده هذه الصناعة حقاً؟ فالمفارقة فعلياً أن هؤلاء المحاربين يستطيعون، ببساطة، أن يحموا ما يمتلكونه من محتوى، ما يعني أن تحركهم ضد ذلك القانون المقترح لا يرمي فعلياً إلى حماية المحتوى. الحق أن تحركهم يهدف إلى الصدّ عن سبيل دخول المحتوى إلى النطاق العام، وأنه خطوة أخرى لضمان ألا يبلغ النطاق العام حدّ المنافسة، وألا يستعمل محتوى غير متداول تجارياً، وألا يدخل أي محتوى إلى التداول ما لم ينل إذناً منهم أولاً.

ويظهر «قانون إلدرد» مدى التطرّف الذي يسكن حاملي سلاح المُلكيّة

الفكرية. وكذلك يبيّن أن الهدف الأكثر إثارة وإغراء لهؤلاء لا يتمثل في حماية «المُلكيّة»، بل في رفض تقاليد الثقافة، **وأنهم لا يحمون ما لديهم، لكنهم يحرصون على ألا يكون في العالم شيء غير ما يملكون.**

لا يصعب فهم سبب امتشاق هؤلاء المتطرفين السلاح، ولا تصعب رؤية سبب سعيهم لخنق النطاق العام على الإنترنت.

وعلى غرار ما فعلته شركة «راديو كوربوريشن أوف أمريكا» عندما حاربت أرمسترونغ لخنق منافسة راديو الـ«أف أم» لها، يخاف هؤلاء المتطرفون من منافسة النطاق العام لأنه متصل مع الناس، بعد أن صار لهؤلاء وسيلة تقنية (الإنترنت) تمكنهم من الإبداع ومشاركة الآخرين إبداعاتهم.

وفي المقابل، يصعب فهم تأييد الجمهور لهذه الوجهة المتطرفة! إذ يشبه ذلك أن يساندوا آل كوسبي ضد تقنية الطيران، لأن «رابطة السينما الأمريكية» تقف راهناً في الوجهة التي اتّخذها آل كوسبي، مُطالبة باحترام حق بعيد المدى ومهمل وغير مستعمل، بحيث يسدّ أصحابه الطريق على تطوّر الآخرين.

تبدو هذه الأشياء كلها وكأنها تنبع من القبول المستسلم لـ«حق» المُلكيّة الفكرية، بالطريقة التي يمارس فيها حاضراً. وطالما استمر التأييد العام لها، ستستمر الشركات في إمطار التقنيات المبتكرة على الإنترنت بالهجمات التي تطلب الأموال بجشع خرافي. ويؤدي ذلك إلى توسّع مستمر في مجتمع «الأذونات» غير المحدّدة وغير الواضحة. والحق أنه من المستطاع الاستفادة من المعرفة المتراكمة، إذا جرى تحديد أصحاب الحقوق بدقة، كي يجري الحصول على أذوناتهم فعلياً، ما يؤمن التأسيس على تلك الأعمال.

وبخلاف ذلك، ستستمر يدٌ منفلتة (وغير محددة) من الماضي، في فرض سيطرتها على المستقبل.



استنتاجات

هناك ما يربو على 35 مليون مصاب بفيروس الإيدز، يعيش 25 مليوناً في منطقة ما تحت الصحراء الكبرى في أفريقيا. وقتل هذا الوباء 17 مليوناً من الأفارقة، وإذا احتسبنا ذلك بالنسبة لعدد السكان، فإن هذا الرقم يوازي مصرع 7 ملايين أمريكي. لا شفاء من الإيدز، ولكن تتوافر أدوية تستطيع تأخير مساره المميت. ولا تزال بعض الأدوية المضادة لهذا الفيروس تجريبية، لكنها تعطي نتائج مبهرة. في الولايات المتحدة، يتناول مرضى الإيدز بانتظام خليطاً من الأدوية يُعتقد بأنه يؤدي إلى زيادة فرص البقاء على قيد الحياة مدة تتراوح بين 5 و20 سنة. ويعتقد بعض الناس أن هذه الأدوية تخفف وطأة الوباء، إلى حدّ التلاشي. ولكنها أدوية مُكلفة أيضاً. وعندما دخلت إلى الولايات المتحدة للمرة الأولى، بلغت كلفة تناولها ما يتراوح بين عشرة آلاف و150 ألف دولار سنوياً. وتصل هذه الكلفة إلى 25 ألف دولار سنوياً. ومع هذه الأسعار، لا يستطيع شعب أفريقي تأمين هذه الأدوية لأغلبية مرضاه. وحتى لو انخفضت كلفتها إلى 15 ألف دولار سنوياً، فإن ذلك يفوق بثلاثين ضعفاً الناتج الخام للفرد في زيمبابوي. وبقول آخر، مع هذه الأسعار، تصبح هذه الأدوية غير متوافرة فعلياً[1].

لا يرجع ارتفاع أسعار هذه الأدوية إلى غلاء المواد الفعّالة، بل لأنها محمية بوساطة براءات اختراع. وتستطيع شركات الأدوية العملاقة التي تملكها، احتكارها حصرياً لأكثر من عشرين سنة. وتستعمل الشركات ذلك الاحتكار في جني أرباح طائلة، وكذلك تستخدم قوتها في إبقاء الأسعار مرتفعة.

يبدي كثيرون شكوكهم حول براءات الاختراع، وخصوصاً تلك المتعلقة بالأدوية. وشخصياً، لست من هؤلاء المشككين. واعتبر أن مجالات البحوث التي تحميها تلك البراءات من الأمثلة الواضحة على الحاجة إليها. وتعطي هذه البراءات للشركات ضماناً بأن نجاح الأخيرة في اختراع دواء لمرض ما، سيعود عليها بالربح، ما يعتبر حافزاً قوياً للاستمرار في البحوث. ولست من المنادين بأن يزيل القانون هذه البراءات، ليس من دون إجراءات أخرى على الأقل.

ولا يعني تأييد براءات الاختراع، وخصوصاً المتصلة بالأدوية، عدم إثارة النقاش حول أفضل السُبُل للتعامل مع الأزمات. وإذ تنامى إدراك كثير من القادة الأفارقة للآثار الكارثية لوباء الإيدز، فقد أخذوا يبحثون عن سُبُل للحصول على أدوية الإيدز بأسعار أقل من السوق بكثير. وفي عام 1997، جرّبت جنوب أفريقيا إحدى تلك الطُرُق، وأقرّت قانوناً يسمح باستيراد أدوية لديها براءات اختراع وتُسوّق في دول أخرى، مع موافقة مُلاّك تلك البراءات. يُطلق على ذلك اسم «الاستيراد الموازي»، ويحظى غالباً بموافقة القانون الدولي للتجارة، كما تسمح به دول الاتحاد الأوروبي على نحو خاص[2]. ولكن حكومة الولايات المتحدة عارضت القانون

الذي أقرّته جنوب أفريقيا، بل ذهبت بعيداً في معارضتها. وبحسب ما لاحظته «الرابطة الدولية للمُلكيّة الفكرية» International Intellectual Property Association ،» مارست الولايات المتحدة ضغوطاً على جنوب أفريقيا... كيلا تسمح بالاستيراد الموازي»[3]. وعبر «مكتب ممثلية تجارة الولايات المتحدة»، طلبت أمريكا من جنوب أفريقيا تغيير ذلك القانون. ومزجت الطلب مع ممارسة الضغوط، عندما وضعت الممثلية جنوب أفريقيا على لائحة الدول المرشّحة لفرض العقوبات التجارية عليها!

ففي تلك السنة ذاتها رفعت أكثر من 40 شركة عالمية في صناعة الأدوية دعاوى قضائية في محاكم جنوب أفريقيا، ضد قانون «الاستيراد الموازي». وأيّدت مجموعة من حكومات الاتحاد الأوروبي مساعي الولايات المتحدة. وادّعت شركات الأدوية العملاقة أن حكومة جنوب أفريقيا اخترقت الالتزامات التي يفرضها عليها القانون الدولي، لأن ذلك القانون يحمل تمييزاً ضد نوع معيّن من البراءات وهي تلك التي تملكها شركات الأدوية العملاقة. وقادت الولايات المتحدة، مجموعة من الدول في مطالبة جنوب أفريقيا باحترام تلك البراءات، كحال نظيراتها في المجالات الأخرى، بغض النظر عن تأثير هذا الأمر على علاج مرضى الإيدز في جنوب أفريقيا [4].

يجدر وضع سياق للتدخل الذي مارسته الولايات المتحدة. ولا شك في أن براءات الاختراع ليست السبب الأهم في عدم حصول الأفارقة على أدوية لعلاج الايدز. إذ يأتي الفقر وغياب البنية الصحية التحتية الفعّالة، في طليعة تلك الأسباب. وبغض النظر عن دور البراءات في هذا الأمر، يؤثر سعر الدواء في مستوى الطلب عليه، مع ملاحظة أن البراءات ترفع

من ثمن الدواء. وبذا، عملت الولايات المتحدة مع حكومات غربية على وقف إمداد أفريقيا بأدوية الإيدز. ولم تكن باعث ذلك الرغبة في تأمين تلك الأدوية لمرضى الإيدز في الولايات المتحدة. والحق أن ما تدخّلت الولايات المتحدة في منعه هو المعرفة، إذ هدفت الضغوط إلى وقف وصول معلومات عن كيفية استعمال مواد كيمياوية موجودة في أفريقيا، في صنع أدوية تستطيع إنقاذ ما يتراوح بين 15 و30 مليون إنسان.

ولم يهدف تدخّل الولايات المتحدة إلى حماية أرباح شركات الأدوية الأمريكية أيضاً، إذ لا تستطيع جنوب أفريقيا شراء أدوية الإيدز التي تصنعها الشركات الكبرى، بالنظر إلى ارتفاع أسعارها ما يجعلها خارج متناول معظم الأفارقة. وبذلك، لم يكن الهدف من الضغط لوقف الاستيراد الموازي حماية أرباح الشركات الأمريكية.

وفي المقابل، استندت حجج مؤيدي تلك الضغوط، التي أوقفت وصول معلومات من شأنها إنقاذ حياة ملايين البشر، إلى قداسة حقوق المُلكيّة الفكرية[5].

لقد مُنعت هذه الأدوية من الوصول إلى أفريقيا كيلا تخترق «حقوق المُلكيّة الفكرية». ولأن الحكومات المُشار إليها تتمسك بالمُلكيّة الفكرية كمبدأ، فقد تدخّلت بقوة ضد رد فعل جنوب أفريقيا على الإيدز.

توقف لبرهة.. فكّر كيف سينظر أولادنا بعد ثلاثين عاماً، إلى هذه الوقائع، وكيف سنرد عليهم إن سألونا: لماذا سمحتم بحدوثها؟ كيف نسمح بالاستمرار في سياسة تترجم نفسها بموت ما يتراوح بين 15 و30 مليون أفريقي، مقابل الحفاظ على «قداسة» فكرة ما؟ ما التبرير الممكن

لسياسة تؤدي إلى كل هذا الموت؟ أي جنون يسمح بموت هذه الأعداد الغفيرة، مقابل فكرة مجرّدة؟

يلقي بعض الناس باللائمة على شركات الأدوية العملاقة، ولكنني لا ألومها. إنها شركات وقد أُمِر مديروها قانونياً بأن يتدبروا شؤونها بطريقة تحقق الربح. ويتّبع هؤلاء المديرون سياسة معيّنة تجاه براءات الاختراع وحقوق المُلكيّة الفكرية، ليس بدافع من مُثُل عليا، بل لأنها توفر لهم أكبر قدر من الأموال. ولا تؤتي تلك السياسة أُكُلها إلا بأثر من فساد معيّن في نظامنا السياسي، وليست الشركات بمسؤولة عنه. إذ يأتي هذا الفساد من انعدام مصداقية ساستنا. وتزعم الشركات أنها تود لو تستطيع بيع أدويتها بأرخص ثمن تستطيعه، لأفريقيا وغيرها. وأميل شخصياً إلى تصديق ذلك الزعم. وتشير الشركات إلى المشكلة المتعلقة بإمكانية أن يعاد بيع تلك الأدوية، إذا بيعت بثمن رخيص في بلدان نامية، في الولايات المتحدة. ولكنها مشكلة تفصيلية وإجرائية وقابلة للحل تقنياً. هناك مشكلة أخرى أكثر عمقاً إلى حد أنه لا يوجد حلّ لها، تتمثّل في احتمال أن يستدعى رؤساء الشركات العملاقة إلى الكونغرس كي يسألهم نائب ما: «كيف يمكن بيع أدوية الإيدز في أفريقيا لقاء دولار للكبسولة، في ما تُباع في الولايات المتحدة بأضعاف ذلك الثمن»؟ ولأنه لا توجد إجابة منطقية عن ذلك السؤال، فإن استجواباً كهذا من شأنه أن يؤدي إلى إعادة هيكلة أسعار هذه الأدوية في الولايات المتحدة. إذاً، يتوجب على شركات الأدوية أن تتجنب هذه الحلقة الجهنمية من الأحداث، عبر تجنب الخطوة الأولى التي قد توصل إليها. وتعمد إلى تدعيم الفكرة القائلة بقدسية المُلكيّة الفكرية.

وبقول آخر، تتبع الشركات العملاقة، سياسة منطقية ذات سياق غير منطقي، مع حدوث خسائر غير مقصودة ربما تمثّلت في موت بضعة ملايين من البشر. وتصاغ تلك الاستراتيجية في شكل نموذج قوامه قداسة فكرة اسمها «المُلكيّة الفكرية».

إذا طرح أطفالك عليك أسئلة، انطلاقاً من حسّهم العام المشترك، فكيف تجيبهم؟ إذا تمرّد الحسّ العام المشترك للجيل المقبل ضد ما نفعله، فكيف نبرر لهم الأمر؟ وبأي منطق؟

تستطيع سياسة حكيمة بصدد براءات الاختراع أن تتبنى نظاماً يدعمها ويؤازرها، من دون أن يعني ذلك إتاحتها بالطريقة ذاتها لكل الناس في كل مكان. بإمكان سياسة حكيمة بصدد حقوق النسخ أن تتبنى نظاماً يساندها بقوة، من دون أن يعني ذلك فرض قيود أبدية على انتشار الثقافة عالمياً. وعلى غرارها، من المستطاع التوصّل إلى صيغة عن براءات الاختراع، تحول دون الوصول إلى وضع تمنع فيه أدوية من الوصول إلى بلد لا يملك من المال ما يكفي لشرائها بأسعار السوق العالمية. وبكلمة أخرى، تقدر السياسة الحكيمة أن تكون متوازنة. وفي معظم تاريخنا، سارت حقوق النسخ وبراءات الاختراع، بموجب سياسات متوازنة. ولكن ثقافتنا أضاعت اتجاه البوصلة في هذا الأمر، ففقدت الإحساس بضرورة التوازن. وكذلك فقدنا العين النقدية، التي طالما ساعدتنا على التمييز بين التطرّف والحقيقة. وللغرابة، يهيمن على ثقافة الولايات المتحدة حاضراً، نوع من أصولية حقوق المُلكيّة الفكرية. وتؤدي هذه الأصولية إلى نتائج تعد بالنسبة لانتشار الثقافة والأفكار، أكثر خطراً من أي قرار سياسي يُتّخذ ضمن النظام

الديمقراطي الأمريكي.

هناك فكرة مُبسّطة تُعمي بصيرتنا. ويحلّ ظلام تحدث فيه أشياء كثيرة، يرفضها معظمنا لو أننا فتحنا أعيننا جيداً. فمن دون إعمال عقل نقدي، نستسلم لأفكار عن المُلكيّة، إلى حدّ أننا لم نلاحظ مدى وحشية عدم اطلاع الناس على أفكار قد تساعدهم على ردّ غائلة الوباء والموت عنهم. وبغياب الحسّ النقدي، استسلمنا لفكرة المُلكيّة في الثقافة إلى حدّ أننا لا نحرك ساكناً عندما تؤدي سطوة هذه المُلكيّة إلى شلل في قدرتنا، كشعب، على تطوير ثقافتنا ديمقراطياً.

صار هذا العمى،حسّنا العام المشترك راهناً. ويتوجّب على كل من يحاول المناداة بحقنا في إنماء ثقافتنا، أن يجد طريقة ما لتحدي هذا العمى وإزالته.

وحتى هذه اللحظة يغطّ الحسّ العام المشترك في نومٍ عميقٍ. لا يثور أحد، لأن الحسّ العام المشترك بات غير قادر على ملاحظة سبب لإثارة الاعتراض. يساعد التطرّف الذي يسيطر راهناً على هذا النقاش، على نمو الأفكار التبسيطية التي تبدو «طبيعية»، على غرار ما بدا عليه موقف متطرفي المُلكيّة الفكرية من مسجلات الفيديو «طبيعياً». وبذرائع مُشابهة، يشعل هؤلاء المتطرفون نيران الحرب ضد «القرْصَنَة»، بطريقة تؤذي الإبداع وثقافته. ويدافعون عن فكرة «مُلكيّة الإبداع»، فيما تُحوّل أيديهم المبدعين الحقيقيين إلى حَصَدَة أسهم. وتؤذيهم فكرة التوازن في الحقوق، على الرغم من أن اللاعبين الكبار في صفوفهم وصلوا إلى قوتهم في ظل أوضاع أكثر توازناً مما يحرصون على استمراره حاضراً. وتفوح من ممارستهم رائحة

الرياء. إلّا أنه، في مدينة مثل واشنطن يصعب تمييز رائحة الرياء، بالنظر إلى شدة انتشارها. وتتضافر اللوبيات المتصلة بالشركات العملاقة، مع القضايا المتشابكة، مع عقلية استبدال الإبداع بالتسلّط، كي تصنع عاصفة عاتية تضرب الثقافة الحُرّة باستمرار.

في أغسطس/ آب عام 2003، اندلع نقاش حار في الولايات المتحدة، بسبب إلغاء «المنظمة الدولية للمُلكيّة الفكرية» World Intellectual Property Organization (واختصاراً «ويبو» WIPO) اجتماعاً مقرراً لها(6). فبالاستجابة لضغوط عدد كبير من أصحاب المصالح، قررت هذه المنظمة عقد اجتماع لنقاش «مشروعات تعاونية مفتوحة هدفها خدمة الصالح العام»، بحسب ما جاء في بياناتها. والحق أن بعض المشروعات نجحت في توليد ما يخدم الصالح العام، من دون أن تستند حصرياً إلى الاستعمال التملّكي لحقوق المُلكيّة الفكرية. ومن الأمثلة على ذلك، الإنترنت والشبكة العنكبوتية الدولية، اللتان تتطوران استناداً إلى بروتوكولات في النطاق العام. (**ليس من الشائع الإشارة إلى الفارق بين شبكة الإنترنت، وهي نظام لربط الكمبيوترات دولياً، والشبكة العنكبوتية الدولية، وهي نظام لربط النصوص الرقمية بأنواعها كافة. وقد ظهرت الشبكة العنكبوتية بعد الإنترنت، بفضل جهد من السير تيم بارنز لي، الذي ابتكر تقنية «النص فائق الترابط» الذي لم يسجله في براءة اختراع خاصة به، بل جعله مفتوحاً وفي متناول الجميع. كما قدّمه إلى معهد سيرن للفيزياء والرياضيات، الذي تبناه وأطلقه. وسرعان ما صار أساساً للتشابك بين النصوص والتطبيقات والبرامج على الإنترنت– المترجم**).

وكذلك تضم هذه المجموعة مشروعات لوضع المجلات العلمية

الأكاديمية بصورة إلكترونية مفتوحة، مثل «مشروع المكتبة العامة للعلم» Public Library for Science Project التي يرد وصفها لاحقاً. كما تضم القائمة ذاتها مشروعاً لتطوير بيانات عن التحولات الجينية، ما يعتبر مسألة أساسية في الهندسة البيولوجية وبحوثها. ونال هذا المشروع إطراء من كونسيرتيوم «ويلكوم تراست» Welcome Trust وشركات عملاقة في الأدوية مثل «أمرشام بيوساينس» Amersham Bioscience، «أسترا زينكا» Astra Zeneca، «أفانتس» Aventis، «باير» Bayer، «بريستول- مايرز سكويب» Bristol-Myers Squibb، «هوفمان لا روش» Hoffmann- La Roche، «غلاسكو- سميث كلاين» Glaxo-Smith Kline، «نوفارتس» Novartis، «بفايزر» Pfizer و«سيرل» Searlee.

وضمت قائمة المشروعات التي نجحت في خدمة الصالح العام، «النظام الشامل لتحديد المواقع على الأرض» (يعرف باسمه المختصر «جي بي أس» GPS، وهو الأحرف الأولى من العبارة التي تصفه تقنياً: Global Positioning System)، الذي تحرّر من النطاق العسكري أيام الرئيس رونالد ريغان في ثمانينات القرن العشرين. وشملت القائمة ذاتها، المصدر المفتوح وبرمجيات الكمبيوتر الحُرّة.

خصّصت «المنظمة الدولية للمُلكيّة الفكرية» اجتماعاً لدراسة هذه المروحة الواسعة من المشروعات، انطلاقاً من زاوية وحيدة: إنها مشروعات لم تعتمد على التطرّف في المُلكيّة الفكرية. وكذلك اتّسمت هذه المشروعات بالتوازن بين حقوق المُلكيّة الفكرية والاتفاقيات التي تضمن حُريّة الوصول أو أنها لا تسمح بالتشدّد في استعمال حقوق المُلكيّة.

ومن وجهة نظر هذا الكتاب، تعتبر هذه المشروعات نموذجاً لما يدعو إليه بخصوص المُلكيّة الفكرية[7] التي يشمل مداها أيضاً الثقافتين التجارية وغير التجارية. وتُركّز أساساً على العِلم، إذ تنظر إليه من زوايا متنوّعة. وتمثّل «المنظمة الدولية للمُلكيّة الفكرية» منصة نموذجية لنقاش هذه الموضوعات، لأنها الجسم الدولي المعني بالتعامل مع مسائل المُلكيّة الفكرية. وإذ أشدد على هذه الصفة للمنظمة، أذكر أنني قُرّعتُ علانية بسبب تجاهلي هذه الصفة. ففي فبراير/ شباط 2003، ألقيت كلمة أمام مؤتمر تمهيدي لـ«القمة العالمية لمجتمع المعلومات» World Summit on Infromation Society. وفي مؤتمر صحافي سبق إلقائي الكلمة، سئلت عما سأتحدث عنه. وأجبت بأنني سأتناول بعجالة أهمية التوازن في مسألة المُلكيّة الفكرية، كضرورة لبناء مجتمع المعلومات. وقاطعتني مديرة الجلسة، موضحة أنه لن يُسمح لي ولا للصحافيين بإثارة أسئلة عن المُلكيّة الفكرية أمام «القمة العالمية» لأنها موضوع تختص به «المنظمة الدولية للمُلكيّة الفكرية». والحق أن صيغة الخطاب التي أعددتها تضمنت إشارة عابرة إلى مسألة المُلكيّة الفكرية. وبعد تلك المقاطعة، جعلتُ من المُلكيّة الفكرية المحور الوحيد لخطابي أمام المؤتمر. وبالنسبة لي، ليس من سبيل للحديث عن «مجتمع معلومات» من دون نقاش لمدى المساحات الحُرّة في المعلومات والثقافة. لم يسعد خطابي مضيفي ولا مديرة الجلسة، التي كانت مُحقّة في إشارتها إلى أن المُلكيّة الفكرية تشكل نسيج العمل اليومي في المُنظمة الدولية المتخصصة بها.

ولكنني أعتقد أنه ليس من المستطاع إثارة نقاش كبير عن المدى الذي يُحتاج فيه إلى مُلكية فكرية، لأن فكرة التوازن ضائعة حاضراً. وخمّنت أن

«القمة العالمية» تُسلّم ضمناً بأن موضوع المُلكيّة الفكرية يتصل بالمنظمة الدولية، بغض النظر عما تفعله القمة. ومثلاً، بدا لي أن اللقاء المقرّر في إطار هذا المؤتمر عن «المشروعات المفتوحة والمشتركة التي تخدم الصالح العام»، أقرب إلى عمل المنظمة الدولية. ولكن، مشروعاً ظهر ضمن تلك القائمة، وبدا موضع خلاف كبير، حتى بين مجموعات الضغط: «البرمجيات الحُرّة ومفتوحة المصدر». وبصورة خاصة، أظهرت «مايكروسوفت» قلقها من نقاشه. ومن وجهة نظرها، بدا أن مؤتمراً يناقش موضوع البرمجيات الحُرّة ومفتوحة المصدر، هو أقرب لأن يكون مؤتمراً عن نظام التشغيل «آبل» الذي ينافس مايكروسوفت، إضافة إلى المنافسة التي تلاقيها من قِبل نُظُم التشغيل مفتوحة المصدر. وعلى المستوى العالمي، شرعت حكومات كثيرة في تقصي إمكانية استعمالها النظم المفتوحة والبرمجيات الحُرّة، بدلاً من التقيّد بالنُظُم والبرمجيات المُسجّلة، في شبكاتها الداخلية. لا اعتزم إثارة هذا النقاش، ولكن من المهم إيضاح أن الأمر لا يتعلق بالفارق بين برمجيات تجارية وأخرى غير تجارية. هناك الكثير من الشركات البارزة التي تركن إلى استعمال البرمجيات الحُرّة والنُظُم مفتوحة المصدر. وتبدي شركة «أي بي أم» الشهيرة اهتماماً متزايداً بنظام تشغيل الكمبيوتر «لينوكس» الذي يعتبر الأكثر شهرة في عالم البرمجيات الحُرّة. إذاً، لا يتعارض دعم البرمجيات الحُرّة والنُظُم مفتوحة المصدر، مع بيئة الأعمال تجارياً، إلا أنه يفتح الباب للخروج عن البرمجيات والنُظُم التي تصنعها مايكروسوفت[8].

وثمة نقطة فائقة الأهمية، وهي أن تأييد البرمجيات الحُرّة والنُظُم مفتوحة المصدر، لا يعني معارضة حقوق النسخ. إذ يصرّ صُنّاع البرمجيات الحُرّة

والمفتوحة ومالكو حقوق نسخها، على ضرورة احترام الرُخص المُعطاة لمستخدميها، تماماً كما تفعل مايكروسوفت.

والحق أن بنود تلك الرُخص تختلف عن نظيراتها في البرمجيات المُسجّلة. فمثلاً، تطلب الرُخص المسجّلة في نظام «الرخصة العامة للجمهور» General Public License، أن تُفتح شيفرة المصدر أمام كل من يحاول تعديل البرمجيات أو يعيد توزيعها. ولا ينطبق ذلك إلا في البرمجيات المشمولة بحق النسخ، وإلا استحال تطبيق هذا الأمر. وبقول آخر، تخضع رُخص البرمجيات الحُرّة ومفتوحة المصدر لقانون حقوق النسخ، تماماً كحال منتجات مايكروسوفت.

وبذا، يصبح مفهوماً أن مايكروسوفت، باعتبارها صانعاً عملاقاً للبرمجيات المُسجّلة، عارضت ذلك الاجتماع الذي اعتزمت «المنظمة الدولية للمُلكيّة الفكرية» عقده في أغسطس/ آب عام 2003. وكذلك يغدو مفهوماً أن مجموعات الضغط المتصلة بها حضّت حكومة الولايات المتحدة على معارضته أيضاً. وبحسب مقال للصحافي جوناثان كريم ظهر في «واشنطن بوست»، نجحت هذه المجموعات في دفع الحكومة الأمريكية إلى ممارسة حق النقض (فيتو) لمنع هذا الاجتماع[9]. ونجحت في ذلك المسعى.

لا ألوم مايكروسوفت على أنها بذلت قصارها دفاعاً عن مصالحها، وبطريقة تتفق مع القانون السائد الذي يبدو أنه يتساهل مع ممارسة الضغوط. لا شيء مدهشاً في نجاح الضغوط التي مارستها الشركة الأضخم في صناعة البرمجيات ونُظُم تشغيل الكمبيوتر في أمريكا. ما يثير الدهشة هو الأسباب

التي تقدّمت بها حكومة الولايات المتحدة لتبرير طلبها منع الاجتماع. وبحسب مقال كريم المشار إليه آنفاً، أوضحت لويس بولاند، مديرة العلاقات الدولية في «إدارة البراءات والماركات» أن البرمجيات مفتوحة المصدر تتعارض مع مهمة «المنظمة الدولية للمُلكيّة الفكرية» والتي تتمثّل في دعم المُلكيّة الفكرية. ونُقِل عنها قولها: «بالنسبة لنا، يتعارض عقد اجتماع هدفه إبطال حقوق النسخ أو إضعافها، مع أهداف تلك المنظمة».

وتثير أقوالها الدهشة على مجموعة من المستويات.

وبداية، فإنها مخطئة بشكل مكشوف. فكما ورد أعلاه، تعتمد معظم البرمجيات الحُرّة، والنُظُم مفتوحة المصدر على ما يسميه قانون المُلكيّة الفكرية «حق النسخ». ومن دونه، ليس من المستطاع تفعيل الشروط التي تتضمنها رُخص تلك البرمجيات والنُظُم. وبذلك، يكشف القول بأنها تسير عكس مسار تدعيم المُلكيّة الفكرية، عن ثغرة هائلة في فهم الأمور، وذلك خطأ لا يرتكبه طالب قانون في السنة الأولى، ما يعني أنه يشكّل إساءة عندما يصدر من مسؤولة عالية المستوى حكومياً.

وثانياً، من أين تجيء صحة الزعم بأن المهمة الحصرية لـ«المنظمة الدولية للمُلكيّة الفكرية» هي تدعيم وجهة متطرفة في المُلكيّة الفكرية؟ وبالاستعارة من التأنيب العلني الذي لاقيته، فإن مهمة المنظمة تشمل أيضاً البحث عن التوازن الأفضل في المُلكيّة الفكرية، ولا تقتصر على مجرد حمايتها. وكما يعرف اختصاصيو الاقتصاد والحقوق، يشكل العثور على نقطة التوازن الصعوبة القصوى في مسألة المُلكيّة الفكرية، بينما يسود اتفاق عام على ضرورة وضع الضوابط. وتنتاب المرء رغبة في سؤال الآنسة بولاند: هل

تتعارض الأدوية الصنفية (خصوصاً تلك التي تصنع بعد انتهاء سريان براءة اختراع المادة الفعّالة فيها) مع مهمة المنظمة الدولية؟ هل يضعف النطاق العام المُلكيّة الفكرية؟ أكان من الأفضل أن يوضع بروتوكول الإنترنت ضمن حماية حقوق المُلكيّة الفكرية وبراءات الاختراع؟

ثالثاً: حتى لو سلّمنا بأن الهدف من إنشاء «المنظمة الدولية للمُلكيّة الفكرية» هو حماية المُلكيّة الفكرية إلى أقصى حدّ، فإنه يجدر بنا أن نذكر أيضاً أن التقليد المعمول به في الولايات المتحدة هو أن يمتلك الأفراد، والمؤسسات هذه الحقوق. ويرجع إلى هؤلاء أن يتصرفوا بحقوقهم لأنها... حقوقهم. وإذا رغبوا في «توهين» أو «إبطال» حقوقهم، فإنه يُنظر إلى ذلك في أمريكا باعتباره شأناً يتناسب مع ملكيتهم لتلك الحقوق. وعندما أعطى بيل غيتس أكثر من عشرين بليون دولار من أجل الفائدة العامة، فإن أحداً لم ينظر إلى ذلك إلا باعتباره متوافقاً مع نظام المُلكيّة. وعلى العكس، فإن النقطة الأساسية في نظام المُلكيّة هي أن يمتلك الأفراد الحق في أن يقرروا بأنفسهم ما يريدون فعله بمُلكيّتهم.

وإذ تقول الآنسة بولاند إن ثمة خطباً في عقد اجتماع هدفه توهين حقوق المُلكية أو إبطالها، فإنها تقول إن لـ«المنظمة الدولية لحقوق المُلكيّة الفكرية» الحق في التدخّل في خيارات الأفراد بشأن ما يملكونه من حقوق في المُلكيّة الفكرية.

إذاً، لا تنحصر المصلحة الرئيسية للمنظمة في الحماية القصوى للمُلكيّة الفكرية، بل في ممارسة تلك الحماية بطريقة متحفّظة إلى أقصى حدّ ممكن. في التقليد الأنجلو- أمريكي، ثمة تاريخ لنظام من المُلكيّة يشبه ما يُمارس

حاضراً، وتحميه هذه المنظمة: الإقطاعية! ففي ظل النظام الإقطاعي، احتُكِرت المُلكيّة من قبل نخبة صغيرة من الناس، والهيئات المعنوية. وفي ظل الإقطاعية، مورست المُلكيّة بقوة هائلة، وحرص النظام على التثبّت من عدم إضعاف المُلكيّة كيلا تخرج عن سيطرة القلّة، وكيلا يتحرّر الناس ولا المُلكيّة فيدخلون في السوق الحُرّة. وحارب الإقطاع كل حُريّة رأى ان من شأنها التأثير في سيطرته على مُلكيّاته. وبحسب ما أشار إليه بيتر دراهوس وجون بريثوايت، فإن هذه الحُريّة هي الخيار الذي نسعى إليه حاضراً بصدد المُلكيّة الفكرية[10]. وحين ننالها، نستطيع بناء مجتمع المعرفة. تتمثّل المسألة الأساسية راهناً في ضرورة الاختيار بين الحُريّة والإقطاع. وحاضراً، يساند نظام المُلكيّة الفكرية إقطاعاً معاصراً.

عندما اندلعت المعركة بشأن اجتماع المنظمة في أغسطس/ آب عام 2003، وثّقتُ وقائعها في مُدوّنة إلكترونية. وسرعان ما توالت التعليقات التي التقطت روح النقاش. وحاول أنصار للآنسة بولاند إظهار معقولية أقوالها. وكتب أحدهم:

> «جورج، لقد أساءت فهم ليسغ. إنه يتحدث عن العالم كما يجب أن يكون (بقوله إن هدف «المنظمة الدولية للمُلكيّة الفكرية» ولأي حكومة، يجب ان يتمثّل في إيجاد توازن في حقوق المُلكيّة الفكرية، ولا ينحصر في حمايتها)، وليس كما هو فعلياً. وإذا أردنا الحديث عن العالم كما هو فعلياً، فعندها يظهر أن أقوال بولاند صحيحة. وأما في العالم الذي يسعى إليه ليسغ، فإنها تكون مخطئة بالكامل. عليك أن تميّز دوماً بين عالم ليسغ، والعالم الذي نعيش فيه».

عندما قرأتُ هذه الكلمات للمرة الأولى، لم أنتبه إلى السخرية الكامنة فيها.. قرأتُها متعجّلاً، وظننتُ أن كاتبها يؤيّد أن تسعى الحكومة الأمريكية إلى إيجاد موقف متوازن في مسألة المُلكيّة الفكرية. وأُشير إلى أن انتقادي للآنسة بولاند لم يتناول سعيها إلى إيجاد موقف متوازن أم لا، بل انتقدتُ أن تقع في خطأ فادح لا يقع فيه تلميذ غرّ. لا ينتابني وهم حيال تطرّف الحكومة الأمريكية، سواء سيّرها الحزب الجمهوري أم الديمقراطي، لكنني وقعت في وهم عن قدرة الحكومة على قول الحقيقة.

ومن الواضح أن كاتب هذا التعليق على مُدوّنتي لم يكن مؤيّداً لموقف التوازن في المُلكيّة الفكرية، بل إنه سخر من مجرد القول: على الحكومة فعلياً أن تسعى لمثل ذلك الموقف المتوازن، إذا أرادت العيش في العالم فعلياً. وكذلك سخر من رؤيتي واعتبرها طوباوية. ومن شأنه أن يكمل بأنها طوباوية الأكاديميين. أفهم هذا النوع من الطوباوية، واعتبره سخيفاً، بل إنني أول من يسخر من مثالية الأكاديميين المُفرطة في كل زمان ومكان.

وفي المقابل، لا أعتقد أن من السخف أو الطوباوية، أن يطلب من الحكومة موقفاً متوازناً بشأن المُلكيّة الفكرية في عصر الإنترنت، بل اعتبره قضية جديّة تماماً. كيف لنا أن نتحدث عن الديمقراطية إذا كنا نعتقد حقاً بأنه لا يتوجب على الحكومة أن تتخذ مواقف متوازنة كيلا تكون مجرد أداة في أيدي مجموعات الضغط القوية، ونُسخّف فكرة ألا تمارس الحكومة سياسة الكيل بمكيالين أو أكثر، ونسخر من أن يطلب من الحكومة قول الحقيقة للناس؟

ربما بدا توقع أن يقول مسؤول حكومي رفيع المستوى، أمراً جنونياً.

وربما ليس من المعقول تصديق أن تخرج سياسة الحكومة عن كونها صنيعة المصالح القوية.

لعله من الجنون النقاش لمصلحة الحفاظ على تقليد ثقافي رافق معظم تاريخنا، أي الثقافة الحُرّة. إن كان كل ذلك جنوناً، فسيأتي الكثير منه. وبسرعة.

تمرّ لحظات من الأمل في هذا الصراع، كما تعبره لحظات مُدهشة. فعندما فكّرت «اللجنة الفيدرالية للاتصالات» في الكونغرس بتخفيف قوة قوانين المُلكيّة، بطريقة ربما تؤدي إلى زيادة تمركز الميديا، ظهر تحالف مفاجئ من كلا الحزبين الجمهوري والديمقراطي ليقاوم هذا التغيير (انظر فصل «المقدمة»). وربما للمرة الأولى في التاريخ، توافقت مصالح متنافرة تضم «رابطة حملة البنادق» والسيناتور ويليام سافاير، وتيد تيرنر، و«نساء الشيفرة الزهرية لأجل السلام» و«تحرك. أورغ» وغيرها، كي يعارضوا سياسة «اللجنة الفيدرالية للاتصالات». وأرسل ما يزيد على سبعين ألف رسالة إلى اللجنة، تطالب بالمزيد من جلسات الاستماع، وبسلوك سياسة مغايرة. لم يؤدِ ذلك النشاط إلى كبح اللجنة. وسرعان ما ظهر تحالف واسع داخل مجلس الشيوخ أسقط القانون الذي اقترحته اللجنة. وترافق التصويت مع جلسات استماع حامية، ما أظهر قوة النشاط. لم يتلق قرار اللجنة دعماً أساسياً، بل تواصل الدعم الواسع للمضي في الصراع ضد ظاهرة تمركز الميديا.

ولكن، هذه الحركة الواسعة أغفلت شيئاً أساسياً، ولم يكن اتّساعها متعارضاً مع أهدافها. وكذلك لا يتهدد الحُريّة أن يثرى البعض، ولا حتى

أن يتضاءل عدد اللاعبين الأساسيين. وإذا انتجت مطاعم «ماكدونالد» همبرغر سيئ النوعية، فبإمكانك أن تشتري نوعية أفضل من مطاعم أخرى.

تظهر خطورة تمركز الميديا ليس من خلال التمركز بحد ذاته، وإنما من خلال النمط الإقطاعي فيه، وخصوصاً من ترافقه مع التغيّرات في قوانين حق النسخ. وكذلك من تحكّم قلّة من الشركات القوية بالإعلام العام، إضافة إلى أن ضخامة حجم هذه الشركات تقود إلى تضخّم مماثل في ممارستها لحقوق المُلكيّة الفكرية. ولذا، يصبح من المهم أن تنهض مجموعات كثيرة كي تطالب بالحق في المنافسة والمزيد من التنوّع.

ولم يكن مُدهشاً في أمر هذا التحرّك الكبير عدد المشاركين فيه. فعبر التاريخ، أبدى الأمريكيون ميلاً خاصاً للقتال «الكبير»، سواء عن حق أم لا. وليس أمراً جديداً ان يسهل تحريضهم لقتال «كبير».

وفي المقابل، فإنه سيكون أمراً جديداً وفائق الأهمية، لو تجمع عدد كبير لقتال التطرّف المتزايد في ممارسات المُلكيّة الفكرية حاضراً. ولا يرجع ذلك لكون التوازن المطلوب في هذا الشأن، أمراً غريباً عن الثقافة الأمريكية، بل لأن التفكير نقدياً بشأن مروحة واسعة مما ينضوي تحت تسمية «ملكية»، لم يعد يُمارس كثيراً في ثقافتنا حاضراً. ويجب الإقرار بـ«كعب إخيل» هذا، حتى لو بدا أمراً مأساوياً.

عندما كنت بصدد الانتهاء من الكلمات الأخيرة، حملت الأخبار قصصاً عن دعاوى رفعتها «رابطة صناعة تسجيل الموسيقى في أمريكا» ضد ثلاثمئة شخص[11]. ورُفعت دعوى ضد مغني الراب المعروف إمينيم

زعماً بأنه «يصنع عينات» موسيقى ألّفها سواه[12]. وتطرأ في الذاكرة القضية التي رفعت ضد الموسيقي بوب ديلان بدعوى أنه «يسرق» من موسيقي ياباني [13]. وأسرّ لي صديق يعمل في هوليوود، ولم يقبل الكشف عن اسمه، عن اندلاع نقاشات حادة في دواخلها، عن تلك الكميات الهائلة من المحتوى القديم الذي لا يستطيعون الاستفادة منه، بسبب صعوبة جرد حقوق النسخ وإيفائها. وأخبرني أيضاً بأن جموعاً من الفنانين الشباب تستطيع إنجاز أشياء مذهلة، انطلاقاً من ذلك المحتوى، ولكنهم يحجمون عن ذلك، لأنهم لا يستطيعون تأجير جيوش من المحامين كي تتعامل مع حقوق النسخ المتصلة به. ويفكر بعض أعضاء الكونغرس بشراء رسمي لبعض الفيروسات الإلكترونية، كي تستخدم في تعطيل الكمبيوترات التي تخترق القانون. وتُهدّد الجامعات بفصل الطلبة الذين يتشاركون في الملفات بواسطة كمبيوتراتهم.

وعلى الطرف الآخر من المحيط الأطلسي، أعلنت «هيئة الإذاعة البريطانية» («بي بي سي») أنها بنت «أرشيف الإبداع»، كي يتمكّن المواطنون من الحصول على محتوى الـ«بي بي سي» والتصرف به نسخاً وتسجيلاً ومزجاً [14]. وفي البرازيل، انضمّ وزير الثقافة جلبرتو غيل، وهو موسيقي بارع، إلى حركة «المبدعون العامون» («كريتف كومونز»)، كي يطلق كميات من المحتوى ومن الرُخص الحُرّة، في ذلك البلد [15].

سأروي قصة كئيبة، لأن الحقيقة ليست زاهية. لقد منحتنا التكنولوجيا حُريّة جديدة. وببطء، تدرك أعداد متزايدة أن هذه الحُريّة ليست فوضى بالضرورة، وأننا نستطيع المضي في بناء ثقافة حُرّة للقرن 21، من دون أن

يخسر الفنانون، ومن دون أن تكبح الطاقات الكامنة في التقنية الجديدة. وسيتطلب الوصول إلى ذلك شيئاً كثيراً من إعمال الفكر، والأهم أنه يجب أن نهجر التفكير الذي حارب مُشغلات الفيديو (كما ملأ خيال آل كوسبي قبلاً)، كيلا يضرب التقنية الرقمية التي هي مُشغلات الفيديو في زمننا الحاضر. لا بد من أن يثور الحسّ العام المشترك، وأن يتحرك لمصلحة بناء ثقافة حُرّة. وسوف لن يتأخر ذلك، إذا جرى إدراك الطاقات الكامنة في ثناياه.

لاحقة

يوافقني بعض القرّاء، الذين صبروا على قراءة الكتاب إلى هذا الحدّ، على القول بوجوب فعل شيء ما لتغيير المسار الذي نسلكه راهناً، وللوصول إلى التوازن الذي حاول الكتاب رسم نوع من الخريطة له. وشخصياً، أقسّم هذه الخريطة إلى قسمين، يتضمن أحدهما ما يستطيع كل فرد عمله حاضراً، ويضم الآخر الأشياء التي تحتاج إلى مساعدة من صُنّاع القانون. ويعلمنا تاريخ إعادة صنع الحسّ العام المشترك، وجوب الانطلاق من إعادة صوغ الطريقة التي يفكر فيها كثيرون حول الموضوع ذاته. ويعني ذلك أن الحركة يجب أن تبدأ في الشوارع، وأن تجتذب إليها أعداداً وازنة من الآباء والأمهات والأساتذة والمُبدعين والمؤلفين والموسيقيين والعلماء وصُنّاع الأفلام ومديري المكتبات، بحيث يروي هؤلاء القصة بكلماتهم، ويخبرون جيرانهم بأهمية هذه المعركة.

وعندما تؤثر هذه الحركة في الشوارع، يصبح لديها بعض الأمل في التأثير على صُنّاع القرار في واشنطن. والحق أن في الولايات المتحدة نظاماً ديمقراطياً، وأن ما يعتقد الناس بصحته هو أمر وازن. ربما لا يستطيع التأثير، وربما استطاعت الشركات أن تعارضه، ولكنه يبقى أمراً مهماً. ولذا، سأعمد في ما يلي إلى رسم صورة أولية حول ما يستطيع الكونغرس عمله، كي يحمي الثقافة الحُرّة.



نحن، الآن

ينحاز الحسّ العام المشترك في الوقت الحاضر إلى مصلحة متطرفي المُلكيّة الفكرية، لأن النقاش صُبّ في صيغة حديّة تتضمن خيارين متطرفين: إما أو: إما المُلكيّة لحدّ التطرّف أو الفوضى، إما السيطرة الكاملة أو أن لا يدفع للفنانين لقاء إبداعاتهم. لو أن الأمر كذلك حقّاً، فسينتصر متطرفو حقوق النسخ.

يحمل هذا السياق خطأً أساسياً: غياب الموقف الوسط. ثمة خيارات متطرّفة في هذا النقاش، ولكن المسألة لا تختزل بها. هناك من يعتقد بالشكل المتطرّف للمُلكيّة وكأنهم يقولون دوماً: «الحقوق محفوظة بالكامل»، ويقابلهم من يرفض حق النسخ ولسان حاله يقول: «لا حقوق محفوظة». يعتقد الطرف الأول بضرورة الحصول على إذن قبل أي «استعمال» للعمل المحمي بحق النسخ. ويؤمن الطرف الآخر بإمكانية التصرّف بالعمل على أي وجه، ومن دون حصول على أي أذونات.

ولدى ولادة الإنترنت، اتّجه تركيبها صوب المعسكر الثاني، فأتيح نسخ المحتوى كاملاً، ولم يكن ممكناً السيطرة على الحقوق. وبغض النظر عن أي

رغبة شخصية، نجم عن ولادة الإنترنت نظام أقرب إلى القول بعدم الحفاظ على الحقوق.

وسُمِح بأخذ المحتوى، بغض النظر عن الحقوق، التي أضحت غير محمية فعلياً.

أدى الوضع الذي رافق ولادة الإنترنت إلى رد فعل معاكس، وإن كان أكثر قوة بكثير من قِبل أصحاب حقوق النسخ. ورصدت ردود أفعالهم في أماكن كثيرة من هذا الكتاب. إذ استعملوا الحقوق والمحاكم، كما عمدوا إلى إدخال تغييرات على هندسة الإنترنت. واستطاع أصحاب حقوق النسخ تغيير بيئة الإنترنت وهندستها الأصلية. ففي الأصل سيطر على هذه الشبكة مناخ «لا حقوق محفوظة». ثم تبدّل الحال، وباتت هندستها تسير صوب مستقبل يسيطر عليه شعار «الحقوق محفوظة بالكامل». وتتّجه هندسة الإنترنت وغلالة القوانين التي تغلّفها صوب صنع بيئة لا تسمح بإنجاز أي شيء من دون أُذونات. وسيستبدل مزاج «القصّ واللصق» الذي ما زال فعّالاً على الإنترنت، بشعار «إحصل على إذن كي تقصّ وتُلصِق»، ما يشكّل كابوساً بالنسبة للمُبدعين عالمياً.

إذاً، هناك ضرورة لإيجاد نقطة توازن ما، كي تكون نقطة وسطاً بين «الحقوق محفوظة بالكامل» و«لا حقوق محفوظة»، فتضمن احترام حقوق النسخ، مع تمكين المبدعين من تحرير المحتوى بطريقة ملائمة. وبقول آخر، نحتاج إلى طريقة لتدعيم مجموعة من الحرّيات التي اعتدنا النظر إليها كمعطى مُسلّم به.

إعادة بناء الحريات المُسلّم بها قبلاً.

أمثلة:

بنظرة متروية، يستطيع القارئ أن يرى تلك المشكلة ضمن سياقات أخرى. فكّر في الخصوصية. قبل الإنترنت، لم يساور معظمنا قلق حول نشر معلومات عن حياته عالمياً. إذا دخلت مكتبة وتصفّحت بعض أعمال كارل ماركس، لم يكن متوجباً عليك أن تشرح لجيرانك أو مديرك سبب تصفّحك تلك الكتب. وبقول آخر، كانت «خصوصية» تصفحك الكتب مضمونة.

ما الآليات التي كانت تعمل على ضمان تلك الخصوصية؟ إذا استعدت النماذج التي وصفتها في الفصل العاشر، فسوف يتّضح أن خصوصيتك كانت مضمونة بسبب هندسة غير كفوءة في مجال تجميع ذلك النوع من المعلومات. لنفترض أنك مشتبه فيه بكونه جاسوساً لكوريا الشمالية يعمل في وكالة الاستخبارات المركزية الأمريكية «سي أي إيه»، فالأرجح أن خصوصيتك لم تكن مضمونة أبداً، ذلك أن «سي أي إيه» (بحسب ما يؤمل منها) ترى أن المعلومات عنك قيّمة إلى حدّ أنها تستحق إنفاق بضعة آلاف من الدولارات للحصول عليها. واستطراداً، فإن الحياة الشخصية للملايين منا (ومجدداً، بحسب ما نأمل)، لم تكن تستحق التجسس عليها. بقول آخر، يؤدي وجود هندسة غير كفوءة في فضاء الحياة الحقيقية، إلى تمتع الجموع بمستوى قوي من الخصوصية. وتجدر الإشارة إلى أن ضمان تلك الخصوصية يأتي من الاحتكاك المباشر اجتماعياً بين البشر، وليس من القانون الذي تخلو نصوصه من بنود بشأنها. لا نص قانونياً حول حماية

الخصوصية في الأماكن العامة. وكذلك لا يضمن العُرف الاجتماعي السائد خصوصية الأفراد، بل ينتهكها بالنميمة والغيبة وأنواع اللصلصة واستراق النظر إلى الآخرين.

تغيّرت الصورة في زمن الإنترنت. إذ لا يكلف تتبع ما يتصفّحه الناس شيئاً. إن زُرتَ موقع مكتبة «أمازون» على الإنترنت، يجمع ذلك الموقع معلومات عن كل ما تتصفحه، خصوصاً عبر تلك البرامج الصغيرة المتخصّصة التي تلتصق بك أثناء تجوالك في المواقع الرقمية، والتي تُعرف باسم «كوكيز». إذن، تتيح هندسة الإنترنت وبرمجياتها جمع المعلومات بيسر، بل تجعلها أمراً ضرورياً وغير ملحوظ ولا موضع نزاع. وباختفاء الاحتكاك المباشر بين الأفراد، اختفى أيضاً ما كان يحميه من خصوصية.

ليست «أمازون» إلا نموذجاً هيّناً. يجدر بنا أن نبدء بالقلق بشأن المكتبات. إن كنتُ يسارياً مزعجاً، وتظن أن الناس لديهم الحقّ في التصفح داخل المكتبة، من دون أن تعرف الحكومة بذلك، فالأرجح أن يساورك قلق بشأن القدرة على توظيف التقنية الرقمية في الرقابة. فمع سهولة تجميع المعلومات إلكترونياً عما يفعله الأفراد، تلاشى من خصوصيتهم ما كان يحميه تواصلهم المباشر مع بعضهم بعضاً.

تفسر هذه الوقائع سعي البعض إلى تعريف الخصوصية على الإنترنت. ومع تزايد الوعي بأن التقنية تزيل ما كان مضموناً بالتواصل والاحتكاك المباشر بين الناس؛ ينادي كثيرون بضرورة أن يتولى القانون ضمان خصوصية الأفراد على الشبكة العنكبوتية[1]. ولا يهم إن كنت من مؤيدي صوغ هذه القوانين أم لا، فالشيء الأساسي هو السياق الذي تجري فيه تلك الأمور.

يجدر بنا اتخاذ خطوات حازمة لحماية هذا النوع من الحُرّية الذي كان مضموناً بصورة تلقائية سابقاً. إذ يرغم التغيير في التقنية المهتمين بالخصوصية، على إبداء عزم كاف لحمايتها، في مساحات كانت مضمونة فيها بشكل تلقائي.

وينطبق الوصف ذاته على ولادة حركة البرمجيات الحُرّة. فعند بداية العصر التجاري للكمبيوتر، كانت البرمجيات حُرّة، بما في ذلك شيفرة المصدر. لم يكن ممكناً تشغيل برنامج مخصص للكمبيوترات من النوع الذي تصنعه شركة «داتا جنرال»، على حواسيب شركة «أي بي أم»، لذا لم تهتم الشركتان بأمر السيطرة على برامجهما.

في تلك الأجواء، عمل روبرت ستالمان، أثناء عمله باحثاً في «معهد ماساشوستس للتقنية». ونمى لديه حب للأجواء التي تسمح بالتلهي ببرامج الكمبيوتر واستكشافها وتطويعها. ولأنه مُبرمج كمبيوتر لامع، فقد تآلف مع المناخات التي تمنح حُريّة التعامل مع أعمال الآخرين وتعديلها والإضافة إليها. لا تبدو تلك الأشياء مثيرة للريبة في الأوساط الأكاديمية، كما لا يستخفّ بها. ففي قسم الرياضيات، يستطيع أي شخص أن «يلعب» مع إثبات نظري توصّل إليه غيره، كي يعدّله أو يطوّره أو يغيّره. وفي قسم الآداب الكلاسيكية، تستطيع تغيير ترجمة زميل لنص اكتُشِف حديثاً، بحيث تصل إلى صيغة أفضل. وعلى غرار ذلك، بدا لستالمان أنه يستطيع التعديل والتبديل في البرامج التي تدير الآلات الذكية، وباعتبارها نوعاً من المعرفة في نهاية الأمر، لم لا تخضع للنقد، كأي معرفة أخرى؟

لم تعط لستالمان إجابة عن هذا السؤال. وبدلاً من ذلك، تبدل تركيب

الحوسبة الإلكترونية وهندستها. وإذ أصبح من الممكن مناقلة البرامج بين الكمبيوترات، بات مُغرياً لعيون بعضهم السعي إلى إخفاء شيفرة برامجهم. وينطبق ذلك أيضاً على الأجهزة التي توصل إلى الحاسوب. إذا استطعت أن أعرف شيفرة الطابعة في كمبيوترك وأنسخها، يصبح سهلاً علي بيع طابعة في السوق، وبأكثر مما كان الأمر عينه بالنسبة لك.

ولذا، تنامى الميل إلى الشيفرة ذات العلامة المُسجّلة. وبحلول عام 1980، وجد ستالمان نفسه مُحاطاً بعالم رقمي غارق في شيفرات مُسجّلة.

اختفى عالم البرمجيات الحُرّة، بأثر من التحوّل في اقتصاديات الحوسبة والكمبيوتر. وخيّل لستالمان أنه ما لم يُفعل شيء حيال ذلك الاختفاء، ستوهن حُريّة تعديل البرمجيات ومشاركتها مع الآخرين.

وفي عام 1984، انخرط ستالمان في مشروع لصنع نظام حُرّ لتشغيل الكمبيوتر، بحيث يُصار إلى الحفاظ على مجموعات من البرمجيات الحُرّة. تروي هذه الكلمات ولادة مشروع «جي أن يو» gnu، الذي عمل عليه لاحقاً لينوس تورفالدس، فصنع نظام تشغيل الكمبيوتر «لينوكس» Linux المفتوح المصدر. واستند أسلوب ستالمان على استعمال قانون حق النسخ في صنع عالم من البرمجيات التي يجب أن تبقى حُرّة. والمعلوم أن البرمجيات التي تُرخّص ضمن «الرخصة العامة للجمهور» لا يمكن تعديلها ولا توزيعها إلا إذا وُضِعت شيفرتها بطريقة مفتوحة. ويضمن ذلك أن يضع كل مستخدم لبرمجيات عبر «الرخصة العامة للجمهور»، ما ينتجه بصورة حُرّة تتيح للآخرين الاستفادة منه والبناء عليه. وبذا، يكون الهدف الرئيسي هو الحُرّية، ولم تكن الشيفرة الإبداعية إلا نتاجاً فرعياً لها. وبذا، فعل ستالمان

لبرمجيات الكمبيوتر، وهو ما يسعى المدافعون عن الخصوصية للوصول إليه حاضراً. إذ بحث عن طريقة لإعادة بناء حُريّة كانت تُمنح بصورة تلقائية سابقاً. وبوساطة الاستعمال القوي لرخص تفتح شيفرة المصدر، سعى ستالمان لإعادة بناء فضاء تستطيع البرمجيات الحُرّة أن تحافظ فيه على نفسها واستمراريتها.

وأخيراً، طرأ في الذاكرة التغيير الجاري في طريقة إنتاج الدوريات الأكاديمية والعلمية. فمع تطوّر التقنيات الرقمية، بات واضحاً للكثيرين أن طباعة مئات الآلاف من النسخ شهرياً عن تلك المجلات، ثم إرسالها إلى المكتبات، لم يعودا الطريقة الأكثر كفاءة في نشر المعرفة. وبدلاً من ذلك، تتحوّل تلك الدوريات باطراد نحو النشر إلكترونياً، مع إعطاء المكتبات والمستخدمين مدخلاً إلى مواقع تلك الدوريات، تحميه كلمة المرور الخاصة بكل مستعمل. ويحدث شيء مشابه لذلك في عالم القانون منذ ثلاثين سنة. إذ اتخذت مجلتا «لكزيس» Lexis و«وستلو» WestLaw لنفسيهما موقعين إلكترونيين تظهر فيهما نسخ رقمية منهما، ما يمكّن المشتركين من الوصول إلى خدماتهما.

ورغم أن قانون حق النسخ لا يشمل المحكمة العليا في أمريكا، بحيث يستطيع الجميع الذهاب إلى مكتبتها وقراءة ما يتعلق بها، إلا أن «لِكزيس» و«وستلو» أعطتا لنفسيهما الحق في الحصول على مال لقاء السماح للمشتركين فيهما بالاطلاع على آراء المحكمة العليا. لا يتضمن ذلك خطأً، بشكل عام. ويعطي تحصيل مال من الجمهور لقاء شيء عام، نوعاً من الحافز لمن يفكر في صنع طرق جديدة لنشر المعرفة.

ولم يُثر اعتراض قانوني على تلك الممارسة، ما سمح لمجلتي «لِكزيس» و«وستلو» بالازدهار. وإذا كان مباحاً بيع شيء موجود في النطاق العام، فقد لا يكون من الخطأ مبدئياً بيع حق الوصول إلى ما ليس موجوداً في النطاق العام. ولكن ماذا لو أصبحت الخدمات المُسجّلة المدفوعة هي الوسيلة الوحيدة للوصول إلى المعلومات العلمية والاجتماعية؟ ماذا لو لم يستطع الوصول إلى المعرفة إلا من يقدر على دفع اشتراك لقاء ذلك؟

لقد شرع كثيرون في ملاحظة أن العبارات الأخيرة تصف حال المجلات العلمية. وبما أنها توزّع في نسخ ورقية على المكتبات، فإنها تتوافر لكل من يصل إليها. فمثلاً، يستطيع مرضى المستشفيات معرفة الكثير عن أمراضهم ومضاعفاتها، بالدخول إلى مكتبة المستشفى وقراءة مقالات علمية عنها. وتأتي هذه الحريّة بفضل مزيج من العُرف (وظيفة مكتبات المؤسسات) والهندسة (تقنية الطباعة ورقياً)، ما جعل من الصعب التحكّم في الوصول إلى المجلات العلمية الورقية.

وتبدّل الحال مع انتقال هذه المجلات إلى النشر إلكترونياً. وبات الناشرون يطلبون من المكتبات التوقف عن إتاحة المجلات الورقية للجمهور. ويعني ذلك أن الحُريّة التي مُنِحت بفضل توافر مجلات علمية في المكتبات العامة، شرعت في الاندثار. ومثل حالي الخصوصية والبرمجيات، قلّصت التكنولوجيا ومتغيّراتها، إضافة إلى قوى السوق، حُريّة كانت موجودة من قبل. ودفع هذا التقلّص الكثيرين إلى اتّخاذ خطوات حازمة لاستعادة الحُريّة المفقودة. وعلى هذا النحو، ظهر موقع «بلوس» PLoS (اختصاراً لـ«المكتبة العامة للعِلم» Public Library of Science)، كمُعبّرٍ

عن مؤسسة لا تهدف إلى الربح، وتكرس نفسها لجعل العلوم متاحة لكل من يملك منفذاً إلى الإنترنت.

إذ يُسلّم أصحاب البحوث تقارير عنها إلى «بلوس» الذي يدفع بها كي تراجع على أيدي متخصصين. وبعد الموافقة عليها، توضع هذه البحوث في أرشيف إلكتروني مفتوح، ما يجعلها متاحة لجمهور شبكة الإنترنت مجاناً وبصورة دائمة. ويبيع موقع «بلوس» نُسخاً ورقية من هذه البحوث، إلا أن حقوق النسخ عن المطبوعات الورقية لا تحدّ من قدرة أي شخص على إعادة توزيع البحوث مجانياً.

يمثّل «بلوس» أحد الجهود المبذولة لاستعادة الحُريّات التي كانت مضمونة سابقاً، والتي تهددتها متغيّرات التكنولوجيا والأسواق. لا شك أن هذا الخيار يتنافس مع أساليب الناشرين التقليديين، الذين تنصب جهودهم على جني الأرباح عبر التوزيع الحصري للمحتوى. وبذلك يصبح للمنافسة وجه إيجابي، وتلك صورتها في التقاليد الأمريكية، خصوصاً عندما تسهم في نشر المعرفة والعلوم.

إعادة بناء الثقافة الحرّة: فكرة مفردة

من المستطاع تطبيق الاستراتيجية ذاتها على الثقافة، كي تعينها على مواجهة السيطرة المتعاظمة عليها، والتي تستخدم القانون والتكنولوجيا. ويعطي مشروع «كرييتف كومونز» Creative Commons («المبدعون العامون»)، وهي مؤسسة غير ربحية مقرّها ولاية ماساشوستس، ولكنها تعمل انطلاقاً من جامعة ستانفورد. وتهدف إلى مراكمة ممارسات في حقوق

النسخ التي تنطلق من روح المسؤولية، في مواجهة التطرّف السائد راهناً. وتُسهّل للناس الاستفادة من أعمال بعضهم بعضاً، وبتسهيل التواصل بين المبدعين وأولئك الذين يسعون إلى الاستفادة من أعمالهم. وبالاختصار، تركّز «كرييتف كومونز» على التواصل إنسانياً، وتروج لرُخص مهمتها المساعدة على الإبداع.

وكذلك تشدّد في عملها على البساطة، ما يعني غياب الوسطاء والمحامين. وتعمل بوساطة مجموعة من الرُخص المجانية، التي يستطيع المبدعون استعمالها وربطها بأعمالهم. وإذ تسهل قراءة تلك الرُخص بشرياً، يصبح المحتوى الذي يصنعه المبدعون قابلاً لأن يؤسس عليه. وكذلك تساعد الكمبيوتر على التعرّف على المحتوى القابل للتشارك فيه.

إذاً، تتكوّن رُخص «كرييتف كومونز» من هذه الثلاثية: رُخَص قانونية، توصيف قابل للقراءة بشرياً لتلك الرُخَص، وإشارات يسهل على الكمبيوتر قراءتها. وتضمن رُخَص «كرييتف كومونز» حُريّة وصول الأفراد إلى الرُخَص كإشارة إلى أن الشخص الذي يحصل عليها يؤمن بأن ثمة طريقاً ثالثة بين طرفي «كل الحقوق» و«لا حقوق». وإذ يحمل المحتوى علامة مُكوّنة من الحرفين الأولين لـ«كرييتف كومنز» (بالإنجليزية «سي سي» CC)، ما ينفي توهين حقوق النسخ، ولكنه يضمن إعطاء بعض الحُريات. وتتجاوز هذه الحريات ما يمنحه «الاستخدام العادل» (انظر الفصل السابع). وتعتمد حدودها على خيارات المُبدعين. إذ بإمكانهم أن ينتقوا رُخصاً تسمح بأي استعمال، مع الإشارة إلى المصدر باستمرار. ويستطيعون اعتماد رُخَص تسمح حصرياً بالاستعمال غير التجاري. ويقدرون انتقاء

رُخَص تسمح بالاستعمال المفتوح، مع اشتراط نقل تلك الحُرّية ذاتها إلى المستعملين الآخرين. وقد يقتصر سماحهم على العمل الأصلي، مع منع الأعمال المشتقّة. ربما تسامحوا تجاه صنع عينات من المحتوى، طالما أن المحتوى لا يُستعمل بأكمله. وقد لا يقبل المبدعون إلا بالاستخدام التعليمي لمحتواهم.

من الواضح أن رُخَص «كرييتف كومونز» تمنح مروحة من الحُريّات، تفوق ما يغض قانون حقوق النسخ الطرف عنه. وكذلك تُمكّن لحُريّات تفوق حدود «الاستخدام العادل». والأهم من ذلك أنها تعبّر عن تلك الحُرّيات بطريقة تساعد المستخدم على استعمال المحتوى والاعتماد على ما تسمح به الرُخَص، من دون أن يضطر للجوء إلى محام. وبذا، تهدف «كرييتف كومونز» إلى بناء كمية من المحتوى، يديره قانون معقول لحقوق النسخ، ما يتيح للآخرين البناء عليه. وينهض الخيار الحُرّ للأفراد والمُبدعين بأمر رسم حدود توافر المحتوى، بطريقة تخدم تراكمه في النطاق العام.

تشكّل الرُخَص أحد نشاطات مؤسسة «كرييتف كومونز»، التي لا تتفرد في مسعاها إلى اكتساب الحُريّة، لكنها تتميّز بأنها تهتم بإثارة النقاش عن النطاق العام، أو حثّ المشرعين على بناء هذا النطاق.

وبحسب تعبير المحامية مايا غارليك، يتمثّل هدفنا في بناء حركة تضمّ مستهلكي المحتوى ومنتجيه سوية، ما يسهم في بناء النطاق العام، كما يضرب مثلاً عن أهمية النطاق العام لحركية الإبداع عموماً. لا تهدف هذه الحركة إلى محاربة «الحقوق محفوظة بالكامل»، بل لاستكمالها. إذ يخلق القانون مشكلات أمام الثقافة، بأثر من مضاعفات غير مقصودة لقوانين

كُتِبت قبل قرون، لتطبيقها على تقنيات لم تكن متخيّلة قبلاً، ما يجعل هذه القوانين فاقدة الدلالة تجاه التكنولوجيا الرقمية. وثمة حاجة واضحة لقوانين تتضمن أنواعاً مغايرة من الحُريّات يُعبر عنها بطريقة لا تلزم الإنسان العادي باللجوء إلى محامين لفهمها والتعامل معها. وتعطي حركة «كرييتف كومونز» الفرصة أمام الناس للبدء في عملية إرساء لتلك القوانين.

ربما سأل أحدهم: لماذا قد يشارك المبدعون في حركة تطلب منهم التخلي عن السيطرة الكاملة على إبداعاتهم؟ ربما شارك بعضهم كي ينشر ما يصنع من محتوى بطريقة أكثر فعّالية. ثمة مثال على ذلك يأتي من كوري دوكتورو (انظر الفصل الخامس- قرْصَنَة 2). لقد وضع روايته الأولى » الدخول والخروج من مملكة السحر »، بشكل مجاني على الإنترنت في اليوم نفسه الذي نزلت فيه إلى الأسواق، وجعلها تحت رخصة من «كرييتف كومونز». لماذا قد يوافق ناشر ما على هذه الخطوة؟ أعتقد أن ناشر «دوكتورو» فكّر بوجود مجموعتين من القرّاء: أولئك الذين سيشترون عمل دوكتورو في كل الأحوال، وأولئك الذين لن يسمعوا بروايته ما لم توضع مجاناً على الإنترنت. صحيح أن قسماً من المجموعة الأولى قد يكتفي بالحصول عليها بالشكل الرقمي، لكن الصحيح أيضاً أن بعضاً ممن يتعرفون عليها عبر الإنترنت قد يفضلون شراءها ورقياً أيضاً. فإذا زادت الفئة الأخيرة عن سابقتها، يصبح نشر الكتاب مجاناً على الإنترنت استراتيجية تسويق ناجحة. وأثبتت التجربة أن الأمور سارت فعلياً على هذا النحو. ونفدت الطبعة الورقية الأولى بسرعة فاقت توقّعات الناشر، ما جعل الرواية الأولى لكاتب خيال علمي، تصيب نجاحاً كبيراً. وتؤيد هذه التجربة وغيرها،

الفكرة القائلة: إن نشر المحتوى مجاناً على الإنترنت ربما زاد قيمة المحتوى المُصان بحقوق النسخ.

وفي مثال آخر، وضع بيتر واينر كتاباً عن حركة البرمجيات الحُرّة اسمه «للجميع مجاناً» Free for All، وأطلقه في نسخه رقمية على الإنترنت تحت رخصة من «كرييتف كومونز»، بعد أن خرج الكتاب من الطباعة. وبالتوافق مع توقّعاته، كلما زاد عدد الذين ينزلون كتابه من الإنترنت، ازدادت مبيعات النسخ الورقية المستعملة أيضاً!

هناك أمثلة كثيرة تدل على أن استعمال رُخَص «كرييتف كومونز» تسهم في انتشار المحتوى المُسجّل الذي يحميه قانون حق النسخ. وشخصياً.. أعتقد أن هذا أمر ساحر. وهناك أيضاً من يستعمل هذه الرُخَص لمآرب أخرى. ثمة من يستخدم «رخصة صنع عيّنات» لأنه يعتقد أن أي نوع آخر من الرخص يشكّل رياء مطلقاً. وتنص تلك الرخصة على حرية الآخرين بأخذ أجزاء من المحتوى الكامل، لأهداف تجارية أو غيرها، من دون إعطائهم الحقّ بصنع نسخ كاملة من ذلك العمل ووضعها في تصرّف الآخرين. وينسجم ذلك مع ما يصنعونه من فن، بمعنى أنهم أيضاً يأخذون أشياء من أعمال الآخرين. والمعلوم أن التكلفة القانونية لصنع عيّنات باهظة تماماً. فمثلاً، منع والتر لِبهارت، مدير فرقة الراب «بابليك إينمي» Public Enemy التي ظهرت إلى الوجود بفضل إجادتها اقتباس قطع من موسيقى الآخرين، أعضاء الفرقة من الاستمرار في هذه الممارسة بالنظر إلى كلفتها المرتفعة[2]. ولذا، يعمد بعض الفنانين إلى وضع أعمالهم ضمن بيئة الإبداع العام، والسماح للآخرين بالبناء عليها، على أمل أن تتطوّر أعمالهم نفسها أيضاً.

وأخيراً، يضع كثيرون علامة «كرييتف كومونز» على المحتوى الذي صنعوه، كي يشيروا إلى قناعتهم بأهمية التوازن في النقاش الجاري حول المُلكيّة الفكرية، وللقول: إن النظام السائد حاضراً فيها، تهيمن عليه عقلية متطرفة وشعار «كل الحقوق محفوظة». ويعتقد هؤلاء أن شعاراً كهذا يفيد بعضهم (هوليوود مثلاً)، ولكنه لا يصف وجهة نظر المُبدعين كافة حول حقوق المُلكيّة الفكرية. إذ تعبّر «كرييتف كومونز» عن قناعة شعارها «بعض الحقوق محفوظة»، مع إفساح مساحة للآخرين.

في غضون الشهور الستة الأولى من انطلاقة حركة «كرييتف كومونز»، طلب أكثر من مليون شخص علامة رُخصَتها التي تؤيّد الثقافة الحُرّة. ويبقى أن الخطوة التالية أمام تلك الحركة تتمثّل في التوصّل إلى شراكة مع مُزودي البرمجيات المستخدمة كوسائط مباشرة في صنع المحتوى، كي تساعدهم في تضمين تقنياتهم أدوات بسيطة تعين مستخدميها على إبراز علاقتهم مع «كرييتف كومونز» والحُرّيات التي تنادي بها.

ولاحقاً، يجب الاحتفاء بالمبدعين الذين يبتكرون محتوى بالاستناد إلى محتوى جرى تحريره بوساطة رُخَص «كرييتف كومونز».

تشكّل تلك الخطوات مدخلاً لإعادة بناء النطاق العام، لأنها ليست محاججات، بل أعمال. ويهدف بناء النطاق العام إلى إقناع الناس بأهميته في الإبداع والابتكار. وتعتمد حركة «كرييتف كومونز» على مجموعة من الخطوات الاختيارية، كي تصل تحقيق هدفها بإعادة بناء النطاق العام، ما يفتح الباب أمام مزيد من الخطوات المُشابهة.

ليست حركة «كرييتف كومونز» سوى مثال على الجهود التي يبذلها

أفراد ومُبدعون، لتغيير مزيج القوانين التي تهيمن راهناً على حقل الإبداع. ولا تتعارض مع حق النسخ، بل تتكامل معه. ولا تهدف إلى هدم حقوق المؤلفين، بل لتسهيل ممارسة هذه الحقوق بطرق أكثر مرونة وأقل كلفة.. إنها تحاول إحداث فارق ما تعتقد أنه يساعد على نشر الإبداع.

هُمّ، قريباً

لن نستعيد الثقافة الحُرّة بالمبادرات الفردية وحدها. يجب إدخال إصلاحات على القوانين.. يجب بذل جهود كثيرة كي يستمع السياسيون إلى هذه الأفكار، ويعملوا بمقتضاها. ويتوجب مراكمة وعي عن التغييرات المطلوبة. في هذا الفصل، سأتحدث عن خمسة أنواع من التغييرات. تتسم أربعة منها بالعمومية، ويثير خامسها أشد المعارك سخونة، لأنه يتعلق بالموسيقى. يشكل كل تغيير خطوة إلى الأمام، وليس هدفاً نهائياً، على الرغم من أن كل خطوة تقرّبنا من الهدف النهائي.

1- المزيد من الإجراءات الشكلية

إذا اشتريت منزلاً، فسجّل البيع في صك. وتفعل الشيء نفسه إذا اشتريت أرضاً. وإذا اشتريت سيارة، فسوف تحصل على فاتورة كي تسجّل السيارة. وإذا اشتريت تذكرة سفر، فقم بوضع اسمك عليها.

تتصل تلك الإجراءات الشكلية بالمُلكيّة. وتكوّن مستلزمات يجب تحملها كي نحمي ما نملك. وعلى عكس ذلك، ففي ظل القانون الحاضر عن المُلكيّة الفكرية، تحصل على حق النسخ بصورة أوتوماتيكية، سواء

أنجزت شكليّاتها أم لم تفعل. لا يُفرض عليك أن تسجّل هذه المُلكيّة، ولا أن تضع إشارة على المحتوى الذي صنعته. إنها السلطة بالأمر الواقع، فلا تستلزم إجراءات شكلية.

لماذا؟

لقد أوردتُ في الفصل العاشر أن إزالة الشكليات جرت بحافز طيّب. وفي عالم ما قبل التكنولوجيا الرقمية، أثقلت هذه الشكليات على حاملي حقوق النسخ، من دون فائدة تذكر. ولذا، مثّل تخفيف الشكليات تقدماً بإزالته عائقاً أمام التطوّر. ولكن انتشار الإنترنت، غيّر هذه الصورة. فلم تعد الإجراءات الشكلية عبئاً بالضرورة، بل إن غيابها يثقل على الإبداع. وحاضراً، ما من وسيلة لمعرفة من يملك حقوق النسخ عن الأعمال المختلفة، وبالتالي يصعب الاتصال بالأشخاص المناسبين لبحث استعمال عمل ما أو التأسيس عليه. لا توجد سجلات، ولا نظام لتقصي مُلكيّة حقوق النسخ، وبالتالي، فما من وسيلة سهلة لمعرفة طريقة الحصول على إذن. وفي المقابل، تتسع المساحة التي يغطيها قانون حق النسخ، ما يجعل الحصول على إذن ما أمراً ضرورياً للاستفادة من الأعمال المتوافرة. وبقول آخر، يدفع غياب الإجراءات الشكلية بالكثيرين إلى الصمت. ومن الواضح أنه يجب تغيير هذا الوضع قانونياً[1]، ولكن ليس بالعودة إلى النظام القديم في التسجيل الذي تجاوزه الزمن. ويتوجب إنشاء نظام تسجيل يخلق الحوافز على تقليص عبء الشكليات، مع الإشارة إلى أن نواتها الأساسية لا تتجاوز 3 إجراءات: وضع إشارة على العمل المحمي، تسجيل حقوق النسخ وتجديد ملكية هذه الحقوق. وتقليدياً، مارس مُلاّك حق النسخ الإجراء الأول

بصورة دائمة، في ما تولّت الحكومة سابقاً شأن الإجراءين الآخرين. وإذا جُدّدت الإجراءات، فعليها إخراج الحكومة من ساحتها، في ما عدا توليها آلية اعتماد المعايير.

التسجيل والتجديد

في ظل النظام القديم، توجّب على مالك حق النسخ أن يملأ ملفاً لتسجيله في «مكتب حق النسخ»، مع دفع رسوم لقاء ذلك. ومثل كثير من المؤسسات الحكومية، لم يملك المكتب حافزاً على تخفيف عبء التسجيل ورسومه. ولأن المكتب ليس هدفاً رئيسياً في سياسية الحكومة، فقد عانى ضعفاً تاريخياً في التمويل. ولذا، فعندما يسمع من لديهم خبرة في التعامل مع هذا المكتب، بفكرة العودة إلى الإجراءات، فإن ردّة فعلهم الأولى تكون نوعاً من الذعر، فلا شيء أسوأ من إرغام الناس على العودة إلى التعامل مع الفوضى التي مثّلها «مكتب حق النسخ».

وما يدهشني شخصياً، أننا لا نطبق على هذا المكتب ما تراكم من خبرة أمريكية مدهشة في تجديد طُرُق عمل الحكومة. وليس بالضرورة أن تدير الحكومة عملاً ما، لمجرد وجود مصلحة عامة فيه. ومن المستطاع اجتذاب أطراف من القطاع الخاص لإدارة هذا العمل، مع بقاء الإشراف الحكومي على معاييره. وفي سياق التسجيل، تقدّم الإنترنت نموذجاً واضحاً. إذ تضم 32 مليون موقع تدفع رسوماً منتظمة للمحافظة على استمراريتها. وتدار أسماء النطاق العليا (مثل .كوم، .أورغ و.نت) بصورة مركزية. وتتنافس جهات عدّة في إنجاز عملية التسجيل، ما يؤدي إلى انخفاض مستمر في

رسومه، كما يحثّ على تسهيل إجراءاته بصورة مستمرة.

من المستطاع تبني النموذج ذاته في تسجيل حقوق النسخ وتسجيلها. ومن الممكن إسناد دور التسجيل مركزياً إلى «مكتب حق النسخ»، من دون توليه عمليات التسجيل. وبدلاً من ذلك، يجب صنع قاعدة بيانات، مع معايير معرّفة للتسجيل. وتطلق هذه الترسيمة مسار التنافس على تقديم خدمة تسجيل حقوق النسخ وتجديدها.

ويساعد التنافس على تخفيض أعباء الشكليات، مع تبلوّر قاعدة بيانات للتسجيل، ما يسهّل الحصول على تراخيص للمحتوى.

التأشير

جرت العادة على النظر إلى العمل الإبداعي الذي لا يحمل إشارة تسجيل حقوق النسخ، باعتباره غير محمي بها. وشكّل ذلك عقوبة قاسية على عدم الاهتمام بدور الإجراءات القانونية. ويصعب تبرير هذه القسوة في تطبيق القانون، كما لا يسهل فهم سبب تطبيقها على أنواع الميديا كافة.

وتنبّه شارة التسجيل الجمهور إلى أن العمل مغطى بحق النسخ، وأن المؤلف يرغب في تفعيل حقوقه. وتسهّل الإشارة الوصول إلى صاحب حق النسخ للحصول على إذن باستخدام عمله.

من المشكلات المُبكرة التي واجهها نظام حق النسخ، هو ضرورة وضع إشارات على أنواع متعددة من الأعمال. لم يكن واضحاً كيف يمكن وضع إشارة على فيلم أو أغنية. وفي حال تجديد نظام إشارات التسجيل، من المهم إيجاد حلول لهذه المسألة تنطلق من ملاحظة التنوّع في الميديا، ما يسمح

بتطوّر النظام بالتناغم مع تطوّر التكنولوجيا. ومن الممكن وضع إشارة على المحتوى الذي لم يهتم بوضع إشارة تسجيل، ما يجنّبه خسارة حق النسخ، لكنها تمنعه من مقاضاة من استعمل العمل من دون إذن، إلى حين إنجاز صاحب العمل إجراءات التسجيل[2]. وبقول آخر، إذا أطلق عمل من دون وضع إشارة تسجيل، ثم وُضعت تلك الإشارة، فإن ذلك لا يرتب عقوبات على من استعمله قبل إنجاز إجراءات التسجيل.

ويسهم ذلك في حثّ ملاّك حق النسخ على تسجيل الأعمال، ووضع إشارة عليها. ويقود ذلك إلى سؤال عن أفضل الطُرُق لوضع إشارة تسجيل على الأعمال، ما يعيدنا إلى العلاقة بين التسجيل وتطوّر التكنولوجيا. ويعني ذلك أيضاً قصر عمل «مكتب التسجيل» على المعايير والموافقة عليها.

ومثلاً، إذا ابتكرت صناعة الموسيقى طريقة لوضع إشارة على الأسطوانات المُدمجة، فيجب عليها تقديم اقتراح بذلك إلى «مكتب التسجيل»، الذي قد يقارنها مع مقترحات أخرى. ثم يختار الطريقة الأفضل بينها، بما يتوافق حصرياً مع مدى انسجامها مع التجدّد في نظام التسجيل. لا يمكن الركون إلى الحكومة في الابتكار، لكن يتوجب عليها ضمان الانسجام بين ما ينتجه الإبداع، والوظائف المهمة الأخرى.

وأخيراً، يبسّط نظام وضع إشارة على المحتوى، عملية تسجيله أيضاً. إذا وضعت إشارة على الصور، مثلاً، تتضمن الاسم والتاريخ، فلا شيء يمنع إعادة تسجيلها في خطوة سريعة مفردة. لا تهدف الإجراءات الشكلية إلى زيادة الاعباء بل إلى تبسيط النظام نفسه. وتجعل الشكليات الأشياء أكثر وضوحاً، ما يزيل الغموض الذي يلف النظام القائم راهناً.

ومع نظام متطوّر للإشارة، تُزال عقبة رئيسية من وجه النطاق العام، عبر تبسيط التعرّف على المحتوى الحُرّ، وإيضاح الشروط التي تتحكّم بالمحتوى المحمي بحق النسخ بطريقة تدعمه وتحضّ على تجديده أيضاً.

2 – أمدية أقصر

في البداية، كانت مدة حق النسخ 14 سنة، ثم مُدّت إلى 95 سنة للمؤلف، ووصلت إلى تغطية حياة المؤلف مع سبعين سنة لورثته. وفي كتاب «مستقبل الأفكار»، اقترحت أن تكون المُدّة 75 سنة.. تمنح في دورات من خمس سنوات للدورة، مع اشتراط طلب التجديد كل 5 سنوات. وبدا ذلك مقترحاً جذرياً في ذلك الوقت. وبعد خسارتي قضية «إلدرد ضد أشكروفت»، طوّرت ذلك المقترح، بحيث صار أشد جذريةً. وتقدّمت صحيفة «الإيكونومست» باقتراح لتحديد مدّة حق النسخ بـ 14 سنة[3]. وصدرت اقتراحات أخرى مماثلة من جهات متعددة.

أوافق على القول: إننا صرنا بحاجة إلى تغيير مدّة سريان حق النسخ. وسواء جُعِل ذلك في 14سنة أو 75 سنة، يجب تشديد النبرة على أربعة مبادئ أساسية في حق النسخ.

1. قِصر المُدّة. إذ يجب أن تتوافق مدّة حق النسخ مع تحفيز الإبداع، ولكن ليس لأطول من ذلك. إذا رُبطت بحقوق متشددة للمؤلفين أنفسهم (بحيث يستعيدون ما أخذه منهم الناشرون)، وتركّزت على العمل (وليس الأعمال المشتقّة منه)، فلا يضرّ إن تطاولت تلك المدّة قليلاً، وبحيث تدوم طالما أنها تعود على المؤلف بالفائدة.

2. البساطة. يجب رسم حدود واضحة بين النطاق العام، والمحتوى المحمي بحق النسخ. يلائم هوى المحامين الحديث الملتبس عن «الاستخدام العادل» والتفريق بين «الأفكار» و«التعابير»، لأنه يمنحهم فرصاً للعمل. ولكنني اقترح فكرة أكثر بساطة ووضوحاً: وجود الحماية مقابل غيابها. ومع تقصير مدّة حق النسخ، تتضاءل الحاجة إلى إيجاد استثناءات في ذلك الحق نفسه. ويصنع الوضوح «منطقة حُرّة» خالية من المحامين، حيث تتضاءل الالتباسات التي تأتي من تعابير مثل «الاستخدام العادل» و»الفكرة أو التعبير» وغيرهما.

3. الحيوية. يجب تجديد حق النسخ. إذا فُرِضَت مدد طويلة، فيجب أن يُطلب من مُلاّك حق النسخ تجديدها. لا يفترض أن يشكّل ذلك عبئاً، لكن من السديد فرض بعض الرسوم لقاء الحصول على حماية. ومثلاً، إن تعبئة استمارة جندي قد تقاعد تتطلب 90 دقيقة للانتهاء منها [4]. فليس عبئاً أن يطلب من مؤلف صرف عشر دقائق ليملأ استمارة كل خمسين سنة.

4. الحفاظ على الرؤية. أيّاً كانت المدة التي تعطى لحق النسخ، فمن المهم ألا تمدّد، بل إن التجديد يهدف لمنع التمديد. ربما يطول النقاش بشأن مدّة الـ 56 سنة التي أُعطيت لحق النسخ في عام 1923. ومهما مُدّد لحق النسخ، ليس من المستطاع زيادة عدد الكتاب الذين أنجزوا أعمالهم في ذلك العام. ربما نستطيع زيادة ما يحصلون عليه من أعمالهم، بالرغم من الآثار السلبية لذلك الأمر، لكن ما حصل

قد حصل، ولا يمكن تغييره.

تتجمع معطيات كثيرة لتؤشر إلى أن معدل حق النسخ يجب أن يكون أقل كثيراً مما يعطى حاضراً. وحتى عام 1976، كان ذلك المعدل 32,2 سنة. ولعله من المفيد العودة إلى رقم مشابه.

الأرجح أن يسمي متطرفو المُلكيّة الفكرية هذه الأفكار بـ«الجذرية»، على غرار تسميتي لهم أيضاً بأنهم «متطرفون». لكن المدّة التي اقترحها أطول من تلك التي نادى بها الرئيس الجمهوري ريتشارد نيكسون! هل من التطرّف طلب مدة لحق النسخ أكثر سخاء مما أعطى الرئيس نيكسون؟

3- استعمال حرّ أم استعمال عادل؟

كما قلتُ في مستهل الكتاب، عَمِل قانون المُلكيّة في الأصل على إعطاء المُلاّك الحق في السيطرة على مُلكيّاتهم، من الأرض إلى السماء. ثم جاء عصر الطيران، وتغيّر مدى حقوق المُلكيّة بسرعة. لم يثر جدال، ولا تحدّيات دستورياً. مع التكنولوجيا الجديدة (الطائرة)، لم يعد منطقياً الاستمرار في إعطاء المُلاك المدى ذاته في ممارسة حقوق المُلكيّة.

منح الدستور الأمريكي الكونغرس صلاحية إعطاء المؤلفين «حقوقاً حصرية» على كتاباتهم. وأضاف الكونغرس إليها حق السيطرة على الأعمال المشتقّة التي يصنعها الآخرون، ولكنها شديدة الشبه بالعمل الأصلي. فمثلاً، إذا صنع أحدهم فيلماً بالاستناد إلى كتابي هذا، أستطيع أن أمنع توزيع ذلك الشريط، بالرغم من أنه ليس كتابة. جرت تلك الإضافة في العام 1870، عندما مدّ الكونغرس حق النسخ ليشمل السيطرة على الأعمال

المترجمة والممسرحة[5]. وعبر سلسلة من المحاكمات، تمدّدت سيطرة حق النسخ باطراد. ووصف القاضي الشهير بنجامين كاءلان ذلك التمدّد قائلاً:

«بجهالة، عملنا على تعظيم مدى هذا الاحتكار، فبات يطاول ما يسمي بـ«الأعمال المُشتقّة»، ولم نشعر بأن ذلك التعظيم أمر نافر وغير طبيعي، خصوصاً أننا أدرنا الظهور إلى تفاعل الأفكار والتعابير»[6].

أعتقد أنه أزف الوقت كي ندرك أن «طائرات» عصر المعلوماتية والإنترنت قد وصلت، وأنه ليس من المنطقي الاستمرار في إعطاء مُلكية فكرية لها أمدية قصوى، تمتد بين الأرض والسماء، وخصوصاً أن تمتد مثل هذه السيطرة المتطرفة لمدّة متطاولة. يجب وضع حدود للمُلكيّة، تماماً كما حدث في عصر الطيران. وبلغة أكثر تحديداً، يجب التفكير بالحدود في الأمور التالية:

المُدّة. إذا رغب الكونغرس في إعطاء سيطرة على الأعمال المُشتقة، فيجدر ألّا تكون مدّتها طويلة.

من المفهوم حماية حقوق جون غريشام عن الأفلام التي تستقى من روايته، لكن ليس من المفهوم أن يسري هذا الحق طوال مدّة حقوق النسخ. ربما يحفز حق السيطرة على الأعمال مشتقة الإبداع، لكنه لا يعود مهماً بعد استنفاد العمل الإبداعي نفسه.

المدى. يجدر تضييق المدى المشمول بالأعمال المُشتقّة. يجب أن يرسم القانون حدوداً واضحة لما تشمله الحماية. في زمن الإنترنت، لم يعد

ضرورياً إدخال المحامين في تلك المسألة. فكر بمدى التنوّع الإبداعي الذي تمنحه التكنولوجيا الرقمية، عندها تدرك أن تعميم طلب إذن لكل عمل إبداعي يخنق الإبداع نفسه. ماذا لو توجب كل نوع رقمي إنجاز نفس الجهود التي بذلها المخرج ألبن عندما صنع أسطوانة مدمجة عن مسار كلينت إيستوود مهنياً؟ (انظر الفصل الثامن). من المفهوم طلب إذن عن الأعمال المُشتقّة المتوقّعة، مثل تحويل كتاب إلى فيلم أو قصيدة إلى أغنية، لكن من غير المُجدي فرض ذلك على الأشكال التي لا تزال طيّ المستقبل، كحال ما يفرضه قانون حق النسخ حاضراً. في زمن الإنترنت وأشكال التعبير الرقمية المتعدّدة، ربما مثّلت الرُخص القانونية أسلوباً أكثر منطقية. وفي كل حال، يجب على القانون تحديد الاستعمالات التي تشملها الحماية، مع القبول بافتراض ضمني عن وجود استعمالات لا تشملها الحماية. ويعتبر ذلك مخالفاً لما فكّر فيه أستاذ القانون المعروف بول غولدشتاين[7]، الذي يؤيد توسيع أمدية تطبيق حق النسخ، بحيث يتحوّط نظامها للأشكال التي لم تولد بعد. ومن الممكن تبرير تفكيره لو أن ثمن ذلك النظام هيّن. وفي إطار عصر الإنترنت، يفت في عضد الإبداع خلق أجواء من عدم التيقن بشأن مدى حق النسخ، والاستمرار في حماية الهندسة الحالية للعائدات، وخصوصاً عندما توضع تلك الأمور في سياق قانون متشدد عن حقوق النسخ.

يستطيع القانون معالجة تلك المشكلة، إما بتقليص حدود الحماية، أو بتوضيح الشروط القانونية للسماح بإعادة الاستخدام.

وفي الحالتين كلتيهما، يتحرّر جزء ضخم من الثقافة فيصبح في تصرف

من يريد البناء عليه. وإذا اعتمدت الرُخص القانونية في إعادة الاستعمال، فسوف ترتفع مداخيل الفنانين.

4-حرّروا الموسيقى- مُجدّداً

غذّت الموسيقى حرب حقوق المُلكيّة ، بل كانت المعركة الأكثر ضراوة فيها. وليس ممكناً اختتام هذا الكتاب من دون إثارة هذه القضية، التي يعتبرها بعض الناس الأكثر أهمية. ليس هناك موضوعة لتظهير خلاصات هذا الكتاب عن حقوق المُلكيّة الفكرية وسياساتها، أكثر من معارك المشاركة في الملفات. أسهمت جاذبية التشارك في الملفات الموسيقية في انتشار الإنترنت، ورفعت من الطلب على الدخول إلى الشبكة بأكثر مما فعل أي تطبيق آخر بمفرده. ويعتبر بعضهم أن الموسيقى هي «التطبيق القاتل» Killer Application في عالم الإنترنت، وبكلا المعنين. **(في المعلوماتية، يطلق تعبير «التطبيق القاتل» على البرنامج الذي يستطيع بمفرده إحداث تغيير نوعي إيجابي في صفوف جمهور المستعملين، بحيث يحرز النجاح المطلوب. ويستعمل بالمعنى المجازي في الإشارة إلى أي شيء يستطيع وحده إحراز نجاح لمجموعة من الأشياء المرتبطة معه، بحيث يصبح هو القاطرة التي تجرّ عربات القطار بأكمله. ومثلاً، يرى كثيرون أن البراعة في استخدام ملفات الموسيقى الرقمية من نوع «أم بي 3» شكّلت «التطبيق القاتل» في انتشار جهاز «أي بود» iPod الذي تصنعه شركة «آبل». وكذلك تجدر ملاحظة أن المعنى الحرفي لمصطلح «التطبيق القاتل» يتناقض مع هذا المعنى المجازي الشائع- المترجم)**. وتقود الموسيقى الطلب على الإنترنت السريع بالحزمة العريضة «برود باند». ولربما أصبحت التطبيق الذي سيقود

الطلب بإعادة تنظيم حقوق المُلكيّة الفكرية، باعتباها تقتل الإبداع على الشبكة الإلكترونية.

وبالنسبة إلى المحتوى عموماً والموسيقى خصوصاً، يسعى قانون حقوق النسخ إلى خلق حوافز لتأليف الموسيقى وعزفها ونشرها، عبر إعطاء المؤلف حقاً حصرياً بالسيطرة على نسخ عمله. تضفي المشاركة في الملفات، تعقيداً على هذا النموذج، إذ تُمكّن من نشر المحتوى من دون الدفع للمؤدي. وبديهي أن أمر التشارك في الملفات لا يقتصر على هذا الملمح، بل إن معظم ما تفعله تقنية المشاركة في الملفات لا يتصل به. ولقد ناقشتُ هذه المسألة تفصيلياً في الفصل الخامس، موضحاً أن تقنية المشاركة في الملفات تشمل 4 أنواع:

أ. يستخدم بعضهم هذه التقنية بديلاً عن شراء الأسطوانات المُدمجة.

ب. ثمة من يستعمل المشاركة في الملفات أسلوباً للاستماع إلى أكبر عدد من المقطوعات الموسيقية، قبل أن يشتري أسطوانة مدمجة فيها ألبوم معيّن.

ت. يلجأ كثيرون إلى شبكات التشارك في الملفات للحصول على محتوى موسيقي لم يعد متداولاً في الأسواق، أو يصعب العثور عليه خارج الإنترنت، لكنه ما زال تحت حماية حق النسخ.

ث. يستفيد العديد من الناس من شبكات التشارك في الملفات للوصول إلى محتوى موسيقي غير مشمول بحماية حقوق النسخ، أو أنه متاح من قبل مالكي حقوقه.

يجب أن تبقى هذه النقاط الأربع في الذهن دوماً، وخصوصاً عند السعي

إلى إعادة تنظيم قانون النسخ الساري حاضراً. ويتوجب عدم إرهاق الفئة الرابعة، بحجة التخلّص نهائياً من الفئة الأولى. كما يجب الاهتمام بمن يستعملون الإنترنت لتذوّق الألبومات قبل حسم الرأي بشأن شراء أحدها. ولنذكر أن انتشار أجهزة تسجيل الفيديو لم يقض على صناعة الأفلام وشبكات التلفزة، بل دعمهما. وكما بيّنتُ في الفصل الخامس، لا يزال الضرر الذي تحدثه المشاركة في الملفات أمراً خلافياً. وسأُسلّم جدلاً بأنه ضرر كبير فعلياً، بمعنى أن الفئة الأولى تفوق الأخريات بكثير، وأنها تهيمن على شبكات المشاركة في الملفات. ولكن، يجدر التنبّه إلى معطى مهم بصدد هذه التقنية، وهي أن السهولة التي اعتاد بها الجمهور هذه التقنية، قابلة للاختفاء. ويرجع ذلك الاعتياد إلى حقيقة أن المشاركة في الملفات هي أسهل الطُرُق للوصول إلى مروحة واسعة من المحتوى. ولكن هذه الصورة ستتغيّر خلال العقد المُقبل. وحاضراً، لا يزال الاتصال مع الإنترنت بطيئاً ومربكاً، مع ملاحظة أن الجمهور الأمريكي محظوظ لأنه يحصل عليها عبر برودباند بقوة 1،5 ميغابايت في الثانية، ونادراً ما تسير الحركة عليها بهذه القوة في الاتجاهين. (**الاتجاهان هما تنزيل المواد من الإنترنت، وتحميل المواد إليها- المترجم**). وعلى الرغم من النمو المطرد للاتصال لاسلكياً بالإنترنت، إلا أن الألياف الضوئية ما زالت الطريقة الأكثر استخداماً في الوصول إليها. ويستعمل معظم الجمهور أدوات لها لوحة مفاتيح للدخول إلى الشبكة العنكبوتية.

ولا يزال الاتصال المستمر مع الإنترنت، مجرد فكرة. وفي المقابل، فإنها قد تتحقق في زمن قريب، ما يعني أن الإنترنت حاضراً هي تقنية في مرحلة

تحوّل. لا يجدر بصُنّاع السياسة أن يتخذوا قراراتهم على أساس تقنية لا تزال في مرحلة انتقالية، بل يجب أن يركزوا على الاتجاه التي تسير فيه تلك التقنية.

لا يجب السؤال عن الطريقة التي يستطيع فيها القانون ضبط المشاركة في عالم الإنترنت. وبدل ذلك، يجب السؤال عن القانون الذي نحتاجه فعلياً عندما تتخذ الإنترنت هيئة الشبكة التي يؤشر مسارها إلى أنها ستكونه حقاً. في ذلك السياق، ستغدو الإنترنت شبكة تربط أدوات ذكية تتصل بها باستمرار. وستصبح الإنترنت فائقة الانتشار بحيث تكون في الأماكن كلها، ما عدا الصحارى وجبال الروكي، ما يمكّن من الاتصال بها فورياً. تخيّل الإنترنت بأنها كليّة الوجود، على غرار الخليوي، بحيث يكفي الضغط على زر كي تصبح متصلاً بالشبكة الإلكترونية العالمية.

في ذلك العالم، يصبح من السهل تماماً الاتصال بالخدمات التي تعطي الجمهور مدخلاً إلى المحتوى الذي يتدفق باستمرار، مثل راديو الإنترنت، حيث يبث المحتوى إلى المستخدمين بحسب رغباتهم. وهنا نصل إلى نقطة مهمة. فعندما يصبح الوصول إلى المحتوى الذي تريده أمراً فائق السهولة، يصبح استعمال الخدمات التي توصل إلى المحتوى، أكثر سهولة من إنزال تلك المواد وتخزينها على أكثر آلة كي تستمتع بها. وبقول آخر، يصبح التحوّل إلى مُشترك، أكثر سهولة من التحوّل إلى مدير لقاعدة بيانات كبيرة، كالحال عند الاشتراك في موقع «نابستر» حيث تسود فكرة إنزال المواد وتخزينها. بعبارة أخرى، سيحدث تنافس بين خدمات تقديم المحتوى وبين المشاركة في المحتوى، حتى لو لم تكن الخدمات مجانية. وحاضراً،

تقدّم الموسيقى (لقاء بدل) على الخليوي في اليابان، بتقنية التوجيه المباشر إلى المستخدم. وتلاقي هذه الخدمة رواجاً في اليابان، على الرغم من توافر ملفات الموسيقى «أم بي 3» عبر الإنترنت[8].

عمدتُ إلى نقاش هذه النقاط عن المستقبل للتشديد على ملمح مهم: ما نعيشه حاضراً هو مرحلة انتقالية. وبذلك، تتقلص مشكلة المشاركة في الملفات باطراد مع تطوّر تقنيات الاتصال مع الإنترنت. ويرتكب المشرعون خطأً جسيماً إن هم حاولوا حلّ المشكلة في ضوء التقنية الراهنة، والتي ستختفي قريباً. ويصبح من الخطأ طرح السؤال عن طريقة التخلّص قانونياً من المشاركة في الملفات، طالما أن تطوّر الإنترنت يدفع باتجاه الخلاص منها. يجب الاهتمام بإيجاد طرق للدفع للموسيقيين خلال هذه الفترة الانتقالية بين أساليب العمل في القرن العشرين، وتطوّر تقنيات القرن الحادي والعشرين.

تبدأ الإجابة من إدراك الطابع الخاص لـ«المشكلات» المتوجّب إيجاد حلّ لها. لنبدأ مثلاً من الفئات الأربع للمشاركة في الملفات. لننظر إلى الفئة التي تهتم بالمحتوى غير المحمي أو الذي يبيح أصحابه مشاركته بصورة مفتوحة. ليس من مشكلة في هذه الفئة، إلا إذا عمد القانون إلى اعتبار تقنية المشاركة بحد ذاتها غير شرعية. ويشبه هذا الوضع القول إن التليفون مدفوع الأجر ربما يستخدم لنقل رسائل صوتية تطلب فدية من أشخاص مطلوبين، من دون أن يعني ذلك إلغاء التليفون مدفوع الأجر.

وتبرز مشكلة الأشخاص الذين يلجأون إلى شبكات المشاركة في الملفات للحصول على موسيقى لم تعد متداولة، ربما لأنها لم تعد رائجة أو لأنها

نُسيت، على الرغم من استمرار حمايتها بحق النسخ. ويجدر بالقانون تسهيل الوصول إلى هذا المحتوى، ما قد يعود بالربح على موسيقي منسي أحياناً. يشبه ذلك الكتب القديمة التي لم تعد قيد الطبع، ولكنها موجودة في مكتبات بيع الكتب المستعملة. لا تدفع تلك المكتبات شيئاً للمؤلف، ما يشبه مشاركة كتبه إلكترونياً من دون إذنه. ولا يشكو المؤلفون من هذا الوضع، على الرغم من عدم مثاليته. في حال الموسيقى، يستطيع القانون أن ينطلق من وضع يشبه التعامل مع بيع الكتب القديمة، بمعنى مساواتها مع الموسيقى غير المتداولة تجارياً والتي لم يعد الناشرون يهتمون بإصدار إلبوماتها. وفي تلك الحال، يصبح الجمهور حُرّاً في تداول هذا المحتوى، مع ملاحظة أن ذلك يقود إلى صنع نسخ منه. واستطراداً، يجدر تطبيق نموذج الكتب المستعملة وتجارتها على ذلك النوع من الموسيقى.

وكحل بديل، من المستطاع صنع رُخَص قانونية تضمن أن يحصل المؤلف مردوداً ما عن تجارة الموسيقى المستنفدة. ومثلاً، إذا فرض القانون ثمناً زهيداً للتشارك تجارياً في الموسيقى التي لم تعد متداولة تجارياً، فإنه يمكن للتقنية أن تنقل تلك الأموال أوتوماتيكياً إلى صندوق خاص يستفيد الفنان منه. ويخلق هذا النظام من التجارة حافزاً للناشرين للمحافظة على تداول الموسيقى تجارياً، كي يستفيدوا من حقوق النسخ. وفي حال كفّوا عن ذلك، يسمح بتجارة النسخ الإلكترونية لتلك الموسيقى، بأثمانٍ أقل بكثير من ألبوماتها.

على القانون التعامل مع مسألتي النسخ غير القانوني للموسيقى، واستعمال الملفات الرقمية للموسيقى للاستماع قبل الشراء. وتتغيّر صعوبة

المسألتين مع تطوّر التكنولوجيا والتبدّل في التقنيات التي تتيح الوصول إلى المحتوى. وعلى القانون التوصّل إلى حلول مرنة لهاتين المسألتين، انطلاقاً من ملاحظة أننا في فترة انتقالية أساسية في تقنيات تقديم المحتوى والوصول إليه. وأعتقد أنني أملك مقترحاً في هذا الصدد، ربما لا يرضي، للوهلة الأولى، طرفي الصراع الراهن. إذا تجاوزنا الحديث عن «قداسة» المُلكيّة، فإن حجة متطرفي حقوق النسخ تتمحور حول الأذى الذى سببته تقنية جديدة (الإنترنت) لتلك الحقوق، مع طلب تعويض عنه. لقد تسبّبت تقنية التبغ في إلحاق الأذى بصحة ملايين الناس، وعلى غرارها سارت تقنية صناعة الاسبستوس.

وكالكثير ممن يقدرون الدور الهائل للإنترنت، أشعر بأن مقارنتها مع التبغ والاسبستوس فيها الكثير من الظلم. ولكن، إذا سلمّنا جدلاً بصحة هذا التشبيه، ولو نسبياً، من وجهة نظر القانون، فسوف نصبح مطالبين بإيجاد ردٍ مناسب. وبدل السعي إلى تدمير تقنيات الإنترنت والمشاركة في الملفات، يجب البحث عن طُرُقٍ لتعويض من يصيبهم الضرر. ويُذكّر ذلك بفكرة مُشابهة، يروّج لها البروفيسور ويليام فيشر، أستاذ القانون في جامعة هارفرد[9]. يقترح فيشر طريقة ذكية لتجاوز هذه المواجهة المستعصية، وذلك عبر 4 إجراءات تتناول المحتوى القابل للتداول إلكترونياً. يقضي الأول بوضع إشارة إلكترونية على المحتوى، بحيث يصعب نسخه. ويليه الثاني الذي يحثّ المستثمرين على تطوير نُظُم لمراقبة انتشار المحتوى إلكترونياً. ويهتم الثالث بتعويض الفنان بمقدار يتناسب مع النسخ غير القانوني لأعماله إلكترونياً. ويتمثّل الإجراء الرابع في فرض ضريبة خاصة، تأتي منها أموال

تلك التعويضات.

يبدو اقتراح فيشر متحوّطاً وشاملاً، ولكنه يثير مليون سؤال وسؤال. وحاول فيشر الإجابة عنها في كتابه «وعود يجب حفظها». وكتعديل على مقترح فيشر، اقترح حلاً أكثر بساطة، يستند إلى الربط بين التعويض والمقدار الذي يمكن إظهاره من الضرر. يفترض أن يسري التعويض موقتاً، بانتظار النقلة المقبلة في التكنولوجيا، وأن تقتصر الضريبة على أولئك الذين يمارسون إنزال الموسيقى عبر الإنترنت. ويمكن تجديد فترة الضريبة، بعد مرور سنوات عدّة، طالما أنها تخدم التبادل الحُرّ للمحتوى، على أن تُلغى مع وصول التقنية إلى حدّ يلغي الحاجة إليها. وعندها يعود النظام إلى الوضع الذي كانه قبلها.

لا يستمرئ فيشر فكرة العودة إلى النظام السابق على الضريبة، لأنه يسعى إلى تأمين وصول أموال للفنانين، إضافة إلى تقديم دعم إلى الآليات الديمقراطية في مجال تبادل المحتوى.

ولكن، من المستطاع الحفاظ على هذه الآليات الديمقراطية، عندما تتحقق مجموعة من المتغيّرات التي وصفتها أعلاه، خصوصاً أن يتضمن القانون تقييداً لحق النسخ في ما يتعلّق بالأعمال المُشتقّة. ولا يرهق هذا النوع الآليات الديمقراطية عندما يكون النظام سهلاً ويفرض الدفع لقاء الوصول إلى المحتوى، فيما لا يضع سوى أقل القيود على التصرّف بالمحتوى نفسه.

لا شك أن من الصعب تحديد مقدار «الضرر» الذي يلحق بصناعة المحتوى، لكنها صعوبة تبررها الفوائد التي تتحصّل من تسهيل الابتكار.

ولا يطاول هذا النظام من التعويضات مبادرات خلاّقة مثل «ميوزك ستور» Music Store الذي صنعته شركة «آبل». وكما توقّع صُنّاعه، استطاع هذا الموقع أن ينافس التبادل المجاني للموسيقى، لأنه أكثر سهولة منها. وباعت «آبل» ملايين الأغاني بسعر 99 سنتاً للأغنية، ما يعتبر سعراً مرتفعاً، إذ يوازي سعر الأغاني المطبوعة على أسطوانات «سي دي» مدمجة. وظهر منافس لـ«آبل» تمثّل في شركة «ريل نتوركس» Real Works التي باعت الأغنية بسعر 76 سنتاً. والأرجح أن تشتد هذه المنافسة، التي استعرت على الرغم من وجود نُظُم مجانية لتبادل ملفات الموسيقى. وعلى غرار ما عرفه موزعو تلفزيون الكابل عبر ثلاثة عقود، وكذلك باعة المياه المُعبّأة، تشتد المنافسة مع ظهور من يقدّم نوعية أفضل وأكثر جدّية. وتمثّل تلك القاعدة قلب نظام الأسواق التنافسية. فعلى الرغم من ذيوع القرْصَنَة في سنغافورة، تزدهر قاعات السينما الفاخرة، التي تحتوي على مقاعد درجة أولى تقدّم فيها وجبات أثناء عرض الفيلم، من دون أن تضر بها «منافسة» الأفلام المجانية في الأسواق.

يؤدي نظام التنافس، مع ضمان حصول الفنان على حقه، إلى ازدهار الابتكار في طُرُق توزيع المحتوى. وتُقلّص المنافسة نسب التعدي على حق النسخ، كما تُلهم مروحة واسعة من المبتكرين، عبر تسهيل وصولهم إلى المحتوى، من دون التباس في الحقوق أو خوف من عقوبات بربرية.

وأُلخّص اقتراحي بالقول أن الإنترنت تمرّ في مرحلة انتقالية جذرية، ما يوجب الحذر حيال تقييدها. وفي المقابل، يجب الاهتمام بتقليل الاضرار بالمصالح التي تتأثر بهذا التحوّل تقنياً، مع المحافظة على تشجيع وتدعيم

التقنيات المبتكرة. ومن المستطاع الإقلال من الضرر، مع زيادة الفائدة من الابتكار، عبر:

1. تشجيع الوصول إلى المحتوى الحُرّ وغير المحمي، إضافة إلى ذلك الذي يرغب أصحابه في تحريره.
2. السماح بالوصول إلى المحتوى المستنفد تجارياً، وتحصيل رسوم زهيدة على التجارة إلكترونياً بالمحتوى المستنفد الذي خرج من دورة السوق التجارية.
3. لحين انتهاء المرحلة الانتقالية الراهنة، من المستطاع وضع نظام يشمل الضريبة والتعويض، بالنسبة للتعدي على المحتوى، بما يتناسب مع المدى المُثبت للضرر، خصوصاً عبر حصر الضريبة بأولئك الذين يمارسون تنزيل الموسيقى بالضد من حقوق النسخ.

ماذا لو لم تؤدِ تلك الإجراءات كلها إلى اختفاء «القرْصَنَة»؟ ماذا لو قدّمت الأسواق التنافسية المحتوى بسعر رخيص، وتزايد عدد الذين «يأخذون» المحتوى من دون مقابل؟ ألا يتوجب على القانون، حينها، أن يفعل شيئاً حيال ذلك؟

نعم، بالطبع. وتعتمد ردة فعل القانون على الوقائع التي تظهر آنذاك. ربما لا تلغي هذه الإجراءات لجوء بعضهم إلى المشاركة في الملفات كبديل عن شراء ألبومات الموسيقى. ولا تكمن المسألة في قدرة هذه الإجراءات على إلغاء المشاركة في المطلق، بل في فعّاليتها بحماية السوق. هل من الأفضل أن يكون السوق بحجم مُعيّن، في ظل تقنية آمنة بنسبة 95 في المئة، أم الركون إلى تقنية آمنة بنسبة 50 في المئة، مع تضاعف حجم السوق بمقدار خمس

مرات؟ وفي ظل تقنيات غير آمنة، ربما تضاعف حجم السوق المشروعة أضعافاً، رغم الزيادة في المشاركة غير المشروعة. يبقى أن الشيء المهم هو حصول الفنان على تعويض مناسب، من دون تحطيم الإنترنت. وحينها، ربما يغدو مناسباً البحث عن طُرُق لملاحقة القراصنة.

لازلنا على مسافة بعيدة من تلك النقطة، ما يوجب استمرارنا في التركيز على البحث عن طُرُق لعدم تحطيم الإنترنت، ولضمان حقوق الفنانين، ولحماية فضاء الإبداع والابتكار الذي صنعته الإنترنت.

5- اطردوا جموعاً من المحامين

أنا محام. أمارس تدريس المحاماة. أومن بالقانون. أساند حق النسخ. كرّستُ حياتي لأعمال القانون، ليس بسبب ما يدره من مال، بل لأنني أحب أن أعيش في مجتمع يسوده القانون وقيمه. وعلى الرغم من ذلك، تضمّن الكتاب كثيراً من النقد للمحامين، بالأحرى للدور الذي يلعبه المحامون في النقاش الراهن عن المُلكيّة الفكرية. يتحدث القانون عن المُثل، ولكنني أعتقد أن مهنتنا أصبحت منقادة إلى الزبون. وفي عالم يملك فيه الزبائن الأغنياء وجهة نظر قوية، يصبح نكوص مهنتنا عن مساءلة تلك الوجهة أو مقارعتها، نقطة ضعف في القانون. وثمة دلائل قوية على وجود هذا الوضع. فقد هاجمني كثير من أبناء مهنتني، ونعتوني بـ«الثوري الجذري». ولكن مواقفي كمحام تتطابق مع مواقف كثير من المعتدلين، إضافة إلى مجموعة من الأسماء البارزة تاريخياً في هذا الحقل من القانون. ومثلاً، وصف كثيرون بالجنون لجوءنا إلى القانون لمواجهة تشريعات التمديد

لحقوق النسخ، على الرغم من أنّ أحد أبرز أساتذة قانون حق النسخ، ملفيل نيمر، رأى أن ذلك ما يتوجب فعله، وقبل ثلاثين سنة من قضية إلدرد[10].

ومع ذلك، فإن انتقادي لدور المحامين في هذا النقاش، لم ينبع من أفكار مسبقة عن المهنة، بل من فشلنا في إدراك وطأة القانون وتكاليفه فعلياً. يفترض بالاقتصاديين أن يبرعوا في تقدير التكاليف والفوائد، لكنهم أحياناً يفترضون أن تكاليف النظام المشروع طفيفة، خصوصاً أنهم لا يعرفون آلية عمل القانون[11]. وإذ يرى الاقتصاديون نظاماً قانونياً استمر لمئات من السنين، فيفترضون أنه يعمل بالطريقة التي تعلموها في دروس التربية المدنية في المدارس والثانويات.

ولا يعمل النظام القانوني بهذه الطريقة. إنه بالأحرى لا يخدم سوى من يملك مصادر كافية. ولا يعود ذلك لفساد في النظام القانوني في الولايات المتحدة؛ بل لأن أكلاف النظام مرتفعة إلى حدّ مثير للدهشة، ما يعيق تطبيق العدالة فعلياً.

تشوّه هذه الأكلاف الثقافة الحُرّة بطُرُق متنوّعة. يحصل المحامي الذي يعمل في مؤسسة كبرى على 400 دولار لقاء ساعة عمل. كم ساعة يعمل ذلك المحامي في دراسة ملف قضية بعناية، أو البحث عن الخيوط المتشابكة للسلطة فيها؟ الإجابة واقعياً: قليل من الوقت. يعتمد القانون على التوصيف الدقيق وتطوير ممارسة محكمة؛ ما يقتضي العمل بعناية وهو أمر بات مكلفاً جداً. ولا تُبذل تلك الأموال إلا في القضايا الرفيعة المستوى، والباهضة الأكلاف أيضاً.

ويسيء وضع هذا النظام القانوني إلى تقاليد الولايات المتحدة. ويتوجب

على المحامين وأساتذة القانون، أن يضعوا نصب أعينهم العمل على تغيير القانون، بمعنى جعله أكثر فعّالية وقابلية للتطبيق. فمن الخطأ ألا يسري القانون إلا لشريحة قوامها 1 في المئة من الزبائن. يتوجب تغيير ذلك جذرياً، كي يصبح أشد فعّالية وأدنى تكلفة، وبالتالي أكثر عدالة.

وحتى يتحقق هذا الإصلاح، يجب على المجتمع إبعاد القانون عن مساحات يعرف أنها تضرّ بالوضع السائد حاضراً. لنفكر بالأشياء المذهلة التي يستطيع أطفالنا تحقيقها بوساطة التكنولوجيا الرقمية، مثل الأفلام والموسيقى والمواقع الإلكترونية والمُدوّنات الرقمية وغيرها. لنفكر في الفائدة التي يجنيها المجتمع مما تسهّله له التقنيات الرقمية، مثل الموسوعات الرقمية، والإعلام الاجتماعي والنشاط السياسي عبر الشبكة وغيرها.

لنفكر بتلك الإبداعات، ولنتخيل أننا إنما نسكب القطران على الآلات الذكية التي تفتح الآفاق أمام بيئة من الابتكار؛ فذلك ما يفعله النظام السائد راهناً، عبر القوانين الحاضرة للمُلكيّة الفكرية. وبدل الإبداع والتجدد، تصبح الثقافة شبيهة بما ساد في الاتّحاد السوفياتي من جمود وتكلّس أثناء حكم ليونيد بريجنيف.

يجب على القانون أن يتدخل في مناح محددة من الثقافة، بمعنى أن يكون تدخّله إيجابياً. ويركن المحامون إلى سلطاتهم، فلا يفكرون في اختبارها، ولا في وضعها على محكّ سؤال برغماتي مثل «هل هذه السلطة مفيدة»؟. وغالباً، يأتي رد المحامين على من يسألهم عن التمدّد في مساحات التدخل في القوانين، بقولهم: «ولِمْ لا»؟ يجب أن نرد عليهم بسؤال «لماذا أصلاً يحدث ذلك التمدّد»؟ يجب أن نطلب منهم برهاناً على ما تحتاجه الثقافة

من القانون وتدخّلاته. وإلى أن يتمكنوا من إثبات ذلك، يجب إبقاء المحامين بعيداً عن الثقافة.

ملاحظات

تتضمن الملاحظات التالية كثيراً من الوصلات الإلكترونية، التي ربما لا تكون مستقرة. في حال عدم الوصول إليها، يمكن العودة إلى النص الأصلي للكتاب في موقع «فري– كلتشر. سي سي/نوتس» free-culture.cc/notes ، ثم النقر على الرقم بجوار علامة #.

مقدمة

1. ديفيد بوغ Don't Just Chat, Do Something «نيويورك تايمز» 30 يناير/ كانون الثاني 2000.
2. ريتشارد ستالمان Free Culture, Free Societies (دار جوشوا غاي، 2002).
3. ويليام سافاير The Great Media Gulp «نيويورك تايمز» 22 مايو/ أيار 2003 .

مدخل

1. جورج توكر Blackstone's Commentaries (روثمان ريبرنتس، 1969).

2. جورج كوسبي ضد الولايات المتحدة (1946). لم تجد المحكمة أن الحكومة قد «أخذت» شيئاً من آل كوسبي. اقترح المثال كيث أوكي في كتابه Intellectual Property & Sovereignty: Notess Towards a Cultural Geography of Authorship (1969).

3. لورنس ليسنغ Man of Hight Fidelity: Edwin Howard Armstrong (دار ليبنكوت، 1956).

4. راجع موقع webstationone.com/fecha . متوافر على الوصلة رقم #1.

5. ليسنغ، في مرجع سابق.

6. ليسنغ، في مرجع سابق.

7. أماندا لينهارت The Ever-Shifting Internet Population: A New Look at Internet Access & the Digital Divide في 15 أبريل/ نيسان 2003. متوافر على الوصلة رقم #2.

8. لم تحم الولايات حقوق النسخ تاريخياً للأسباب التجارية حصرياً، بل بسبب المصالح الخاصة أيضاً. راجع صامويل وارن ولويس برانديز The Right to Privacy («هارفرد لو ريفيو»، 1890).

9. جيسيكا ليتمان Digital Copyright (بروميثوث بوكس، 2001).

10. إيمي هارمون Black Hawk Download: Moving Beyond Music, Pirates Use New Tools to Turn the Net into an Illicit Video Club «نيويورك تايمز» في 17 يناير/ كانون الثاني 2002.

11. نيل ناتانيل Copyright and a Democratic Civil Society (مجلة جامعة يال للقانون، 1996).

«قرصَنَة»

1. باخ ضد لونغمان 98 Eng. Rep 1274 (منشورات مانسفيلد، 1777).
2. روشيل درايفوس Expressive Genericity: Trademarks as Language in the Pepsi Generation («نوتردام لو ريفيو»، 1990).
3. ليزا بانون The Birds May Sing, but Campers Can't Unless They Pay Up «وول ستريت جورنال» 21 أغسطس / آب 1996. متوافر على الوصلة رقم # 3.
4. ريتشارد فلوريدا The Rise of the Creative Class («بايزك بوكس»، نيويورك 2002).

الفصل الأول: مُبدعون

1. ليونارد مالين Of Mice & Magic: A History of Amirecan Animated Cartoons («كتب بنجوين، نيويورك 1987).
2. أدين بالشكر لديفيد غيرشتين ومؤلفه التأريخي المتوافر على الوصلة رقم #4.
3. كريس سريغمان The Mouse that Ate the Public Domain مجلة «فنلو» في 5 مارس/ آذار 2002. متوافر على الوصلة رقم #5.
4. المعلومات عن هذا التعديل متوافرة على الوصلة رقم #6.

5. سكوت ماكلود Reinventing Comics (نيويورك، بيرينيال 2000).

6. ساليل ميهرا Copyright & Comics in Japan («روتغرز لو ريفيو» 2002).

7. يشار إلى أن مصطلح حقوق المُلكيّة الفكرية حديث نسبياً. انظر سيفا فايدهايناثان Copyright & Copywrong (نيويورك، مطبوعات جامعة نيويورك 2001).

الفصل الثاني: «مجرد نُسّاخ»

1. ريس جنكنز Images & Enteprise (بالتيمور، جامعة جون هوبكنز، 1975).

2. براين كو The Birh of Photography (نيويورك، «تالينغر بابليشنغ» 1977).

3. ريس جنكنز، في مرجع سابق.

4. مقتبس من جدول أورده ريس جنكنز، مرجع سابق.

5. كو، في مرجع سابق.

6. مثال ذلك قضية بافيتش ضد مؤسسة لايف في نيويورك (1905).

7. صاموئيل وارن ولويس برانديز The Right to Privacy («هارفرد لو ريفيو»، 1890).

8. ملفيل نيمر The Right of Publicity (1954).

9. إدوارد غولدبرغ Essential Presentation Tools: Hardware & Software You Need to Create Digital Multimedia

Presentations (2002). متوافر على الوصلة رقم #7.

10. جوديث فان إفرا Television & Child Development (مطبوعات هيسلدايل، نيوجرسي 1990).

11. مقابلة مع إليزابيث دالاي وستيفاني باريش، في 13 ديسمبر / كانون الأول 2002.

12. سكوت شتاينبرغ Christon Gets Medevial on PCs . متوافر على الوصلة رقم #8 والوصلة رقم #9.

13. المقابلة نفسها مع دلاي وباريش.

14. المرجع السابق.

15. أليكس دي توكفيل Democracy in America (دار «بانتام» للكتب، نيويورك، 2000).

16. بروس إكرمان وجايمس فيشكن Delebration Day («مجلة الفلسفة السياسية»، 2002).

17. كاس سانشتاين Republic.com (مطبوعات جامعة برنستون، برنستون، 2001).

18. نواه شوشتمان With Incessant Posting «نيويورك تايمز» في 16 يناير/ كانون الثاني 2003.

19. مقابلة عبر الهاتف مع ديفيد وينر في 16 أبريل/ نيسان 2003.

20. جون شوارتز Loss of the Shuttle: The Internet; A Wealth of Information Online «نيويورك تايمز» في 2 فبراير/ شباط 2003. متوافر على الوصلة رقم # 10.

21. ميشال فالكون Does an Editor's Pencil Ruin a Web Log? «نيويورك تايمز» في 29 سبتمبر/ أيلول 2003.

22. إدوار فِلتن وأندرو آبيل Technological Access Control Interferes with Noninfringing Scholarship («كوميونيكاشنز أوف أسوسيشين فور كمبيوتر ماشينري» 2000).

الفصل الثالث: كاتالوغات

1. تيم غورال Recording Industry Goes After Campus («بروفاشينال ميديا غروب» 2003).
2. وزارة العمل الأمريكية (2001).
3. دوغلاس ليتشمان Kaza A & Punishment «وول ستريت جورنال» في 10 سبتمبر/ أيلول 2003.

الفصل الرابع: «قراصِنَة»

1. أشكر بيتر دي مورو على هذا السرد التاريخي.
2. ج. إيه. أبردين Hollywood Renegade: The Society of Independent Motion («كوبلستون إنترتاينمانت»، 2000). متوافر على الوصلة رقم #11.
3. مارك واناميكر First Studios, The Silent Majority . متوافر على الوصلة رقم #12.
4. إي. فولتون وآبي غولدمان 1909 Legislative History of the Copyright Act («ساوث هاكينساك»، مطبوعات «روثمان» 1976).

5. شهادة ناثان بوركان في المداولات عن قانون النسخ رقم 223.
6. بوركان، في مرجع سابق.
7. شهادة لجون فيليب في المداولات عن قانون النسخ رقم 223.
8. شهادة لألبرت ووكر في المداولات عن قانون النسخ رقم 223.
9. شهادة لفيليب مارو في المداولات عن قانون النسخ رقم 223.
10. إي. فولتون برايلوسكي وآبي غولدمان Legislative History of the Copyright Act 1909 («ساوث هاكينساك»، مطبوعات «روثمان» 1976).
11. أمدني غلين براون بوثيقة من مكتبة الكونغرس عن هذا الموضوع.
12. راندال بيكر From Edison to the Broadcast Flag: Mechanism of Consent & Refusal & the Propertization of Copyright («يونيفرسيتي أوف شيكاغو لو ريفيو» 2003).
13. شهادة روسل هايد أمام اللجنة الفيدرالية للاتصالات بالكونغرس (1966).
14. شهادة دوغلاس أنيللو أمام اللجنة الفيدرالية للاتصالات بالكونغرس.
15. شهادة أرنست جنسس أمام اللجنة الفيدرالية للاتصالات بالكونغرس.
16. شهادتا أرثر كريم، رئيس «يونايتد ارتستس»، وجون سين رئيس «تلفزيون يوناتيد أرتستس»، أمام اللجنة الفيدرالية للاتصالات بالكونغرس.

17. شهادة تشارلون هيستون أمام اللجنة الفيدرالية للاتصالات بالكونغرس.

18. شهادة إدوين زيمر أمام اللجنة الفيدرالية للاتصالات بالكونغرس.

19. تقرير من «الرابطة الوطنية لناشري الموسيقى» The Engine of Free Expression: Copyright on the Internet . متوافر على الوصلة رقم # 13.

الفصل الخامس: «قرصَنَة»

1. تقرير من «الاتحاد الدولي لصناعة التسجيلات الصوتية» في يوليو/ تموز 2003. متوافر على الوصلة رقم # 14.

2. بيتر دارهوس وجون بريثوايت Information Feudalism: Who Owns the Knowledge Economy? (نيويورك، «نيوز برس» 2003).

3. ستان لبوفيتز Rethinking the Network Economy (نيويورك، «أماكوم» 2002).

4. باخ ضد لونغمان 98 Eng. Rep 1274 (منشورات مانسفيلد، 1777).

5. كلايتون كريستيانسن The International Dilemma: The Revolutionary National Bestseller That Changed the Way We Do Business (نيويورك، «هاربربيزنس» 2000).

6. كارولاين لوكهيد Silicoan Valley Dream, Hollywood Nightmare «سان فرانسيسكو كرونيكل» في 24 سبتمبر/ أيلول 2002.

7. تقرير عن «إسبوس أنسايت» TEMPO: Keeping Pace with Online Music Distribution (2002).

8. إيمي هارمون Industry Offers a Carrot in Online Music Fight «نيويورك تايمز» في 6 يونيو/ حزيران 2003.

9. ليبوفيتز، في مرجع سابق.

10. تقرير عن «كاب جيمني إرنست أند يونغ» Technology Evolution & the Music Industry's Business Model Crisis (2003).

11. تقرير صادر عن الكونغرس Copyright & Home Copying

12. تقرير سنوي لـ«رابطة صناعة التسجيلات في أمريكا» 2002، متوافر على الوصلة رقم #15.

13. يان بلاك Big Music's Broken Award مجلة «بيزنس ويك» في 13 فبراير/ شباط 2003.

14. المرجع السابق.

15. عن تقرير لأحد لجان الكونغرس، متوافر على الوصلة رقم #18.

16. تقرير عن «بوك هانتر برس» The Quiet Revolution: The Expedition of the Used Book Market (2002)، متوافر على الوصلة رقم #19، إضافة إلى تقرير سنوي عن «الرابطة الوطنية لتسجيل السلع» (2002)، متوافر على الوصلة رقم # 20.

17. تقرير عن مداولات قضية «نابستر» متوافر على الوصلة رقم # 21. وكتاب جوزيف مين All The Rave: The Rise & Falll of Shawn

Fanning's Napster (نيويورك، «كراون بيزنس»، 2003).
18. شهادة جاك فالنتي، رئيس «رابطة صناعة الأفلام في أمريكا»، أمام الكونغرس في عام 1982.
19. المرجع السابق
20. تقرير عن قضية «يونفيرسال سيتي ستوديوز ضد سوني» (1979).
21. شهادة جاك فالنتي في مرجع سابق.
22. تقرير عن قضية «يونفيرسال سيتي ستوديوز ضد سوني» (1981).
23. تقرير عن قضية «يونفيرسال سيتي ستوديوز ضد سوني» (1984).
24. راندال بيكر From Edisson to the Broadcast Flag (2003).
25. تقرير عن قضية «يونفيرسال سيتي ستوديوز ضد سوني» (1984).
26. جون شوارتز New Economy: The Attack on Peer-to-Peer Software Echoes Past Efforts «نيويورك تايمز» في 22 سبتمبر/ أيلول 2003.

«مُلكيّة»

1. رسالة من توماس جيفرسون إلى إسحاق ماكفرسون في 13 أغسطس/آب 1813، تظهر في كتاب The Writtings of Thomas Jefferson (1903).
2. آدم موسوف What is Property? مجلة «أريزونا لو ريفيوز» (2003).

الفصل السادس: مؤسسون

1. كيث ووكر Jacob Tonson, Bookseller, American Scholar

.(1992)

2. لايمان راي باترسون Copyright in Historical Perspective (ناشفيل، «مطبوعات جامعة فاندربلت» 1968).

3. سيفا فايدييانااثان Copyright & Copywrong.

4. فيليب ويتنبرغ The Protection & Marketing of Literary Property (نيويورك، «ج مسنر كوربوريشن» 1937).

5. تايلور أوكوا قضية «إلدرد ضد أشكروفت» (2003).

6. ليمان باترسون Free Speech, Copyright & Fair Use («فاندربلت لو ريفيو» 1987).

7. ديفيد ساندرز Authorship & Copyright (لندن، دار «روتلدج» 1992).

8. مارك روز Authors & Owners (كامبردج، «مطبوعات جامعة هارفرد» 1993).

9. المرجع السابق.

10. ليمان باترسون Copyright in Historical Perspective .

11. هوارد أبرامز The Historical Foundation of American Copyright Law مجلة «واين لو ريفيو 1983).

12. المرجع السابق.

13. مارك روز في مرجع سابق.

14. المرجع السابق.

الفصل السابع: مُسجّلون

1. ريتشارد بونسر ويليام باتري Fair Use & Statutory Reform in The Wake of Eldred مجلة «كلية القانون في جامعة شيكاغو» عدد 5 أغسطس/ آب 2003.

الفصل الثامن: نَقَلَة

1. توجبّت على ألبن، من الناحية التقنية، تخلية حقوق متصلة بالدعاية، والتي تعتبر جزءاً من سيطرة الفنان على الاستغلال التجاري لصورته.
2. تقرير عن وزارة التجارة الأمريكية-Seven Steps to Performance Based Services Acquisition ، متوافر على الوصلة رقم #22.

الفصل التاسع: جامعون

1. معلومات تفصيلية وردت في رسالة بريد إلكتروني من بروستر كاهل بتاريخ 1 ديسمبر/ كانون الأول 2003.
2. دوغ هيريك Toward a National Film Collection: Motion Pictures at the Library of Congress (1980).
3. ديفيد بارنز Fedgling Career in Antique Books: Woodstock Landlord, Bar Woner Starts a New Chapter by Adopting Business «شيكاغو تريبيون» في 5 سبتمبر/ أيلول 1995.

الفصل العاشر: «مُلكيّة»

1. شهادة لجاك فالنتي أمام إحدى لجان الكونغرس (19982).
2. بروس أكرمان Private Property & the Constitution

(«نيوهيفن»، «مطبوعات جامعة يال» 1977).

3. لورنس ليسغ Code: And Other Laws of Cyberspace (نيويورك، «بازك بوكس» 1999).

4. جون ستيوارت مِل On Liberty (إنديانا، «هاكت بابليشنغ» 1978)، وكذلك مالكوم رذرفورد ووارن صامويلز John R. Common: Selected Essays (لندن، دار «روتلدج» 1997).

5. جيوفري سميث Film vs Digital: Can Kodak Build a Bridge? مجلة «بيزنيس ويك» في 2 أغسطس/آب 1999. متوافر في الوصلة رقم # 24.

6. فرِد وارشوفسكي The Patent Wars (نيويورك، دار «ويلي» 1994).

7. جايمس بويل A Politics of Intellectual Property مجلة «ديوك لو جورنال» (1997).

8. ويليام كروسكي Politics & the Constitution in the History of the United States (لندن «مطبوعات جامعة كامبردج» 1953).

9. جون تيبل A History of Book Publishing in the United States, vol.1, The Creation of an Industry, 1630-1865 (نيويورك، دار «بويكر» 1972).

10. بربارة رينغر Study No.31: Renewal of Copyright, Studies on Copyright, vol.1 (نيويورك، دار «براكتسنغ لو إنستيتيوت»

.(1963

11. بربارة رينغر في المرجع السابق.

12. لاندز وبوسنر Indefinitely Renewable Copyright.

13. توماس بندر وديفيد سامبلينر Poets, Pirates & the Creation of American Literature في مجلة «نيويورك يونيفرستي جورنال أوف أنترناشيونال لو أند بوليتكس» عدد 225 (1997).

14. جوناثان زترين The Copyright Cage مجلة «ليغال أفيرز» عدد أغسطس/آب 2003.

15. جِد روبنفلد The Freedom of Imagination: Copyright's Constitutionality مجلة «يال لو جورنال» عدد 112 (2002).

16. من المستطاع وصف هذا السياق بأنه تبسيطي بطريقة تناوله للقانون، ولكنه لا يخلّ كثيراً بما يبسّطه!

17. تستند محاججتي إلى ضرورة البحث عن سبب جيد لتمديد بعض حقوق النسخ، وليس معارضتها على طول الخط.

18. لا أقصد بكلمة «طبيعي» نفي ما هو مختلف، بل قول: إن المتطلبات الراهنة تتطلب نسخة. لا تتطلب الشبكات البصرية صنع نسخ من المحتوى الذي تنقله، وكذلك تستطيع الشبكات الرقمية التخلّص من النسخ بحسب ما يطلب منها أن تفعله.

19. ديفيد لانغ Recognizing the Public Domain مجلة «لو أند كونتمبروري بروبلمز» العدد 44 (1981).

20. المرجع السابق.

21. يفرض العقد متطلبات ملزمة قانونياً، ولكن ذلك لا يجعل متضمناته تنتقل بصورة آلية إلى كل من يحوز لاحقاً حقوق النسخ عن أحد الكتب.

22. باميلا صامويلسون Anticircumvention Rules مجلة «ساينس» عدد 293 (2001).

23. جايمس لاندنر Fast Forward: Hollywood, the Japanese & the Onslaught of the VCR (نيويورك، دار «دبليو دبليو نورتون» 1987).

24. ريبيكا تاشنت Legal Fictions, Copyright, Fan Fiction & a New Common Law في مجلة «ليولا أوف لوس أنجلوس إنترتاينمانت لو جورنال» العدد 17 (1997).

25. إحدى جلسات «اللجنة الفيدرالية للاتصالات» في 22 مايو/ أيار 2003.

26. لاينيت هولوواي Despite a Marketing Blitz, CD Sales Continue to Slide «نيويورك تايمز» في 23 ديسمبر/ كانون الأول 2002.

27. مولي إيفينز Media Consolidation Msut be Stopped مجلة «تشارلستون غازيت» في 31 مايو/ أيار 2003.

28. جايمس فالوز The Age of Murdoch مجلة «أتلانتك مونثلي» في سبتمبر/ أيلول 2003.

29. ليونارد هيل The Axis of Access (2003)، متوافر على الوصلة رقم # 28، مع معلومات إضافية على الوصلة رقم # 29.

30. من مداولات عن الاندماج بين شركات الميديا في لجنة متخصصة في مجلس الشيوخ (2003)، متوافرة على الوصلة رقم# 30.
31. المرجع السابق.
32. بيل مويارز Barry Diller Takes on Media Deregulation في مُدوّنة «ناو ويز بيل مويارز» في 25 أبريل/ نيسان 2003. المعلومات متوافرة على الوصلة رقم# 31.
33. كلايتون كرستيانسن The Innovator's Dilemma: The Revolutionary National Bestseller that Changed the Way We Do Business (كامبردج، «هارفرد بيزنس سكول برس» 1997).
34. فيليب ماتيير وأندرو روس Antidiesel Group Fuming After Muni Rejects Ad على موقع «أس أف غيت.كوم» SFGate.com في 16 يونيو/ حزيران 2003، ومتوافر على الوصلة رقم#32.
35. سيفا فايدياناثان Copyright & Copywrong.
36. ج. رونالد بننوك وجون شابمان The Disintegration of Property (نيويورك، «مطبوعات جامعة نيويورك» 1980).

الفصل الحادي عشر: الكميّر

1. اتش ج ويلز «بلد العميان» (1904)
2. تقرير من مؤسسة غارتنر Copyright & Digital Media in The Post- Napster World في 27 يونيو/ حزيران 2003، متوافر على الوصلة رقم# 33، مع معلومات إضافية على الوصلتين رقم# 34

ورقم# 35. وكذلك يمكن الرجوع إلى مقال جايمس كولنز RIAA Steps Up Bid to Force BC, MIT to Name Students في مجلة «بوستون غلوب» 8 أغسطس/ آب 2003، ومتوافر على الوصلة رقم#36.

3. من مداولات لجنة متخصصة بالاتصالات والتجارة وحماية المستهلك في مجلس الشيوخ (1999).

الفصل الثاني عشر: أضرار

1. لين جِتر Disconnected: Deceit & Betrayal at Worldcom («هوبوكن، نيويورك، «جون ويلي أند سونز» 2003).
2. تانيا ألبرت Measure Stalls in Senate: We'll Be Back, Say Trot Reformers على موقع «أميدنيوز.كوم» amednews.com، متوافر على الوصلة رقم#38 ، مع مقالات مماثلة على الوصلة رقم#39.
3. دانيت ليدور Artists Just Wanna Be Free مجلة «وايرد» في 7 يوليو/ تموز 2003، متوافر على الوصلة رقم# 40، مع معلومات إضافية على الوصلة رقم# 41.
4. جوزيف مين Universal, EMI Sue Napster Investor «لوس أنجلوس تايمز» في 23 أبريل/ نيسان 2003.
5. رالف نيدلمان Driving in Cars With MP3 مجلة «بيزنس 2» في 16 يونيو/ حزيران 2003، متوافر على الوصلة رقم#43. وأنا ممتن للدكتور محمد العبيدي على هذا المثال.

6. تقرير من مؤسسة «غارتنر» Copyright & Digital Media in a Post-Napster World متوافر على الوصلة رقم# 44.
7. المرجع السابق.
8. ديفيد ماكغواير Tech Execs Square Off Over Piracy مجلة «نيوزبايت» في 28 فبراير/ شباط 2002.
9. جيسيكا ليتمان Digital Copyright (جامعة أمهارست، نيويورك، دار «بروميثوس بوكس» 2001).
10. الاستثناءان الوحيدان يظهران في مداولات قضية «رابطة تسجيلات الموسيقى في أمريكا» ضد «دايموند ميلتي ميديا سيستمز» (1999)، إضافة إلى مداولات قضية «متروغولدن ماير ستوديوز ضد شركة غروكستر ليمتد (2003).
11. تقرير من مؤسسة «غارتنر» Copyright & Digital Media in a Post-Napster World متوافر على الوصلة رقم# 44.
12. لورنس لسينغ في مرجع سابق.
13. المرجع السابق.
14. جوناثان زيترين Digital Performance Right in Sound Recordings & Empheral Recordings ، متوافر على الوصلة رقم#45.
15. مايك غرازيانو ولي ريني ;The Music Downloading Deluge Pew Internet & American Life Project (2001)، متوافر على الوصلة رقم#46.

16. ألكس فام The Labels Strike Back:N.Y. Girl Settles RIAA Case «لوس أنجلوس تايمز» في 10 سبتمبر/ أيلول 2003.

17. جيفري ميرون وجيفري زويبل Alcohol Consumption During Prohibition مجلة «أمريكان إيكونومك ريفيو» (1991).

18. مداولات عن السياسة الحكومية لمكافحة المخدرات (2003).

19. جايمس أندريوني، براين إرارد وجوناثان فينشتاين Tax Compliance مجلة «جورنال أوف إيكونومك ليتريتشر» (1998).

20. فرانك إهرنس RIAA's Lawsuit Meet Surprised Targets; Single Mother in California, 12-Year-Old Girl in NY Among Defendants «واشنطن بوست» في 10 سبتمبر/ أيلول 2003.

21. مقال Revealed: How RIAA Tracks Downloaders: Music Industry Discloses Some Methods Used على موقع «سي أن أن» متوافر على الوصلة رقم# 47.

22. جيف إدلر Cambridge: On Campus, Pirates Are Not Penitent «بوسطن غلوب» في 18 مايو/ أيار 2003.

الفصل الثالث عشر: إلدرد

1. نُظِرت قضية مشابهة أمام المحكمة العليا، عندما حسمت في شأن قانون أقرّه الكونغرس عن الحشمة على الإنترنت في عام 1996.

2. مداولات في لجنة الاتصالات في الكونغرس في 7 أكتوبر/ تشرين الأول 1998.

3. أسوشيتد برس Disney Lobbying for Copyright Extension No Mickey Mouse Effort; Congress OKs Bill Granting Creators 20 More Years «شيكاغو تريبيون» في17 أكتوبر/ تشرين الأول 1998.

4. نيك براون Fair Use No More? Copyright in the Information Age متوافر على الوصلة رقم# 49.

5. ألآن أوتا Disney in Washington: The Mouse That Roars مجلة «كونغرس كوارترلي زس ويك» في 8 أغسطس/ آب 1990، متوافر على الوصلة رقم#50.

6. مداولات في قضية «الولايات المتحدة ضد لوبيز» (1995).

7. مداولات في قضية «الولايات المتحدة ضد ماريون» (2000).

8. إذا كانت المسألة تتعلّق بالصلاحيات التي نصّ عليها الدستور، فإن ما ينطبق على صلاحية منصوص عليها، سينطبق على صلاحية مماثلة.

9. مداولات في قضية «إلدرد ضد أشكروفت» (2003)، متوافرة على الوصلة رقم#51.

10. أعطي الرقم 2 بالمئة أثناء مداولات في قضية «إلدرد ضد أشكروفت»، متوافرة على الوصلة رقم# 52.

11. ديفيد سافاج High Court Scene of Showdown on Copyright Law «لوس أنجلوس تايمز» في 6 أكتوبر/ تشرين الأول 2002.

12. مداولات في قضية «إلدرد ضد أشكروفت»، متوافرة على الوصلة رقم#53.

13. جايسون شولتز The Myth of the 1976 Copyright (2002)، متوافر على الوصلة رقم#54.

14. مداولات في قضية «إلدرد ضد أشكروفت» (2003).

15. دينيشيا سميث Immortal Worlds, Immortal Royalties? Even Mickey Mouse Joins the Fray «نيويورك تايمز» في 28 مارس/آذار 1998.

الفصل الربع عشر: إلدرد 2

1. بول غولدشتاين International Intellectual Property Law, Cases & Materials (نيويورك، دار «فاونديشن برس» 2001).

استنتاجات

1. لجنة حقوق المُلكيّة الفكرية Final Report: Integrating Intellectual Property Rights & Development Policy (لندن، 2002)، متوافر على الوصلة رقم# 55.

2. بيتر دارهوس وجون بريثوايت Information Feudalism: Who Owns the Knowledge Economy? (نيويورك، دار «زي نيو برس» 2003).

3. تقرير عن «المعهد الدولي للمُلكيّة الفكرية» Patent Protection & Access to HIV/AIDS Pharmaceuticals in Sub-Saharan Africa, a Report Prepared for the World Intellectual Property Organization (واشنطن 2000)، متوافر على الوصلة رقم# 56.

4. المرجع السابق.

5. ساين راسل: New Crusade to Lower AIDS Drug Costs: Africa's Needs at Odds with Firms' Profit Motive «سان فرانسيسكو كرونيكل» في 24 مايو/ أيار 1999، متوافر على الوصلة رقم#57. ثمة معلومات مهمة عن مفاوضات «تريبس» بصدد أدوية الإيدز على الوصلة رقم# 58.

6. جوناثان كريم The Quiet War over Open-Source «واشنطن بوست» في 21 أغسطس/ آب 2003. متوافر على الوصلة رقم# 59، مع مقالات مشابهة على الوصلتين رقم#60 ورقم#61.

7. يجب أن أعلن بأنني كنتُ من الأشخاص الذين طلبوا من «المنظمة العالمية للمُلكيّة الفكرية» عقد هذا الاجتماع.

8. إن موقف مايكروسوفت من البرمجيات الحُرّة ونُظُم التشغيل مفتوحة المصدر، أكثر تعقيداً من ذلك. للمزيد من المعلومات، يمكن الرجوع إلى برادفورد سميث: The Future of Software: Enabling the Marketplace to Decide, Government Policy Toward Open Source Software (واشنطن، 2002)، وهو متوافر على الوصلة رقم# 62؛ وكريغ مونداي (من مديري مايكروسوفت) The Commercial Software Model (2001)، وهو متوافر على الوصلة رقم#63.

9. جوناثان كريم، مرجع سابق، متوافر أيضاً على الوصلة رقم#64.

10. دارهوث وبريثويت، مرجع سابق.

11. جون بورلاند RIAA Sues 261 File Swappers على موقع «سي نت نيوز.كوم» CENT News.com في 8 سبتمبر/ أيلول 2003، متوافر على الوصلة رقم#65، مع مقالات مشابهة على الوصلتين رقم#66 ورقم#67.

12. جون وايدرهورن على موقع «أم تي في.كوم» في 17 سبتمبر/ أيلول 2003، متوافر على الوصلة رقم# 68.

13. كينجي هال Japanese Book May Be Inspiration for Dylan Songs على موقع «كانساس سيتي.كوم» في 9 يوليو/ تموز 2003، متوافر على الوصلة رقم# 69.

14. هيئة الإذاعة البريطانية «بي بي سي» BBC Plans to Open Up Its Archive to the Public في 24 أغسطس/ آب 2003، متوافر على الوصلة رقم#70.

15. المُدوّنة الإلكترونية لحركة «كريتيف كومونز» CreativeCommons & Brazil في 6 أغسطس/ آب على الوصلة رقم#71.

نحن، الآن

1. مارك روتنبرغ Fair Information Practices & the Architecture of Privacy «ستانفورد تكنولوجي لو ريفيو» (2001)، متوافر على الوصلة رقم# 72.

2. جيد هوروفيتز Willful Infringement: A Report from the Front Lines of the Real Culture Wars (2001) متوافر على الوصلة رقم# 72.

هم، قريباً

1. المقترح الذي أتقدم به يركز على الولايات المتحدة، إلا أنني أعتقد أنه قد يفيد دولاً أخرى.
2. ثمة تعقيدات كثيرة لنظام الأعمال المشتقّة لم أوردها.
3. صحيفة «إيكونومست» A Radical Thinking في 25 يناير/ كانون الثاني 2003، متوافر على الوصلة رقم# 74.
4. دائرة المحاربين القدامى. الاستمارة متوافرة على الوصلة رقم#75.
5. بنجامين كابلان An Unhurried View of Copyright (نيويورك، «مطبوعات جامعة كولومبيا» 1967).
6. المرجع السابق.
7. بول غولدشتاين Copyright>s Highway: From Gutenberg to the Celestial Jukebox (ستانفورد، «مطبوعات جامعة ستانفورد» 2003).
8. تقرير Music Media Watch عن مؤسسة J@pan Inc. في 3 أبريل/ نيسان 2002، متوافر على الوصلة رقم# 76.
9. ويليام فيشر Digital Music: Problems & Possibilities ، مقال تحليلي في 10 أكتوبر/ تشرين الأول متوافر على الوصلة رقم#77. مع مقالات مشابهة متوافرة على الوصلات رقم#78 ورقم#79 ورقم#80 ورقم#81 ورقم#82 ورقم#83 ورقم#84 ورقم# 85.
10. لورنس ليسغ Copyright>s First Amendment «جامعة

كاليفورنيا لوس أنجلوس لو ريفيو» (2001).

11. ستان لوبوفيتز Rethinking the Network Economy: The True Forces That Drive the Digital Marketplace (نيويورك، دار «أماكوم» 2002)، كما يتوافر مقال للمؤلف عن الموضوع ذاته على الوصلة رقم# 86.



تقدير

ظهر هذا الكتاب في خضم الصراع الطويل والفاشل، الذي اندلع عندما قرأتُ عن حرب إريك إلدرد من أجل حُريّة الكُتُب.. أطلقت هذه الحرب حركة الثقافة الحُرّة، ولذا أهديته الكتاب.

تلقيت توجيهات من أصدقاء وأكاديميين، ضمنهم غلن براون، بيتر دي كولا، جنيفر منوكين، ريتشارد بوسنر، مارك روز وكاثلين سوليفان. وحصلت على تصحيحات وإرشادات من طلبة مذهلين في جامعة ستانفورد وكلية القانون فيها. تشمل قائمة هؤلاء أندرو كون، جون إدن، جايمس فيلرز، كريستوفر غوزلين، إريك غولدبرغ، روبرت هالمان، أندرو هاريس، ماثيو كان، براين لينك، أوهاد مايلبلوم، ألينا نغ وإريكا بلات. وأحس بامتنان خاص لكاثرين كرامب، وهاري سورتدن، اللذين ساعداني في البحث، وكذلك الحال بالنسبة للوريا لينش، التي قادت ببراعة جيشاً من المساعدين، إضافة إلى أنها أعطتني عيناً ناقدة ساعدتني بقوة.

ساعدتني يوكو يوغوشي في فهم قانون اليابان وثقافتها. أنا ممتنٌ لها وللكثير من الأصدقاء اليابانيين الذين أعانوني في تحضير هذا الكتاب وهم:

جوي إيتو، تاكايوكي ماتسوتاني، ناوتو ميساكي، ميشيهيرو ساساكي، هيروشي تاناكا، هيرو ياماغاتا ويوشيريو يونازاوا.

وأشكر أيضاً البروفيسور نوبوهيرو ناكاياما ومركز جامعة طوكيو لقانون التجارة، لإعطائي فرصة لزيارة اليابان. وأشكر تاداشي شيرايشي وكيوكازو ياماغامي لمساعدتهما الكبيرة لي أثناء تلك الزيارة.

وإضافة إلى المساعدة التقليدية التي يحصل عليها الأساتذة الجامعيون، ساعدتني الإنترنت على تلقي التصحيحات والمشورة ممن لم أقابلهم قط. ومن بين هؤلاء يبرز الدكتور محمد العبيدي، ديفيد غيرشتاين وبيتر دي ماريو. وثمة قائمة طويلة بمن ناقشني في أفكاري عن موضوعات الكتاب مثل ريتشارد بوندي، ستيفن شيري، ديفيد كو، نك كوبريلفك، بوب دفين، تشارلز إيشر، توماس غويدا، إليهو غرسون، جرمي هوزنغر، ك. مانن، ماركماننغ، نورا ماكولي، جفري ماكهاغ، إيفان ماكمولن، فرد نورتون، جون بورمان، بيدرو رزند، شابير سافادار، سول شلايمر، كلاي شيركي، آدم شوستاك، كراغن سيتاكرن كريس سميث، بروس شتاينبرغ، أندرزي يان تارامينا، شون والش، ماتت وايزرمانن، ميليانكو ويليامز، «وينك»، روجر وود، «زيمبو دي جاز» وريتشارد يانكو. اعتذر إن فاتني ذكر أحد، إذ فقدت كثيراً من المعلومات بسبب أعطال الكمبيوتر واضطرابات البريد الإلكتروني.

قرأ ريتشارد ستالمان، وميشال كارول الكتاب بأكمله كمسودة. وقدّم كلاهما تصحيحات ومشورة قيّمة. ساعدني ميشال على تعميق الرؤية بالنسبة لأهمية الأعمال المشتقّة. وصحح لي ريتشارد كمية محرجة من

الأخطاء. وعلى الرغم من أنني قد استلهمت كثيراً من أعمال ستالمان، إلا أنه لا يوافقني الرأي في مواضع كثيرة من الكتاب.

وأخيراً، وإلى الأبد، أشعر بامتنان إلى بتينا، التي أصرّت دوماً على أنه توجد سعادة كبرى، بعيداً عن هذه المعارك. وقد ثبتُ باستمرار صواب وجهة نظرها.. سأبقى ممتناً لهذه المتباطئة، ولصبرها وحبها.



نبذة عن المترجم:

يعمل د. أحمد حسن مغربي محرراً علمياً في جريدة «الحياة» الدولية، التي انتقل إليها من جريدة «السفير» اللبنانية، حيث عمل مسؤولاً عن صفحة العلوم . ويسكن مدينة صيدا في جنوب لبنان، وبعد نيله بكالوريوس في الطب العام،حاز دبلوماً في الطب النفسي- الاجتماعي من جامعة الملكة فكتوريا في بريطانيا.

له العديد من الكتب المترجمة مثل: «تاريخ الملح في العالم» و«نظرية الفوضى» و«ما هي الحياة»؟ و«فضولية العِلم» و«لماذا تنط الطابة»؟ و«أساطير وحكايات خرافية من شعب الباسك» و«تاريخ التكنولوجيا في العالم» و«فن العِلم وسياساته».

ثقافة حرة

يروق للبروفيسور لورنس لسيغ أن يوصف كتابه «ثقافة حُرّة- طبيعة الإبداع ومستقبله» بأنه مانيفستو يناوئ القيود الثقيلة التي تفرضها الشركات الكبرى في المعلوماتية والاتصالات والإعلام، على حرية الأفكار،في سياق استخدام القانون، وخصوصاً على الصعيد الدولي، كسلاح لفرض رؤيتها الضيّقة لحقوق الملكية الفكرية. ويعرض الكتاب وجهة نظر نقدية وبديلة عن تلك الحقوق، يتولى لِسيغ تقديمها بمنطق أستاذ الحقوق الأكاديمي والمحامي في مجابهة الشركات الكبرى .

المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة






9 789948 018193